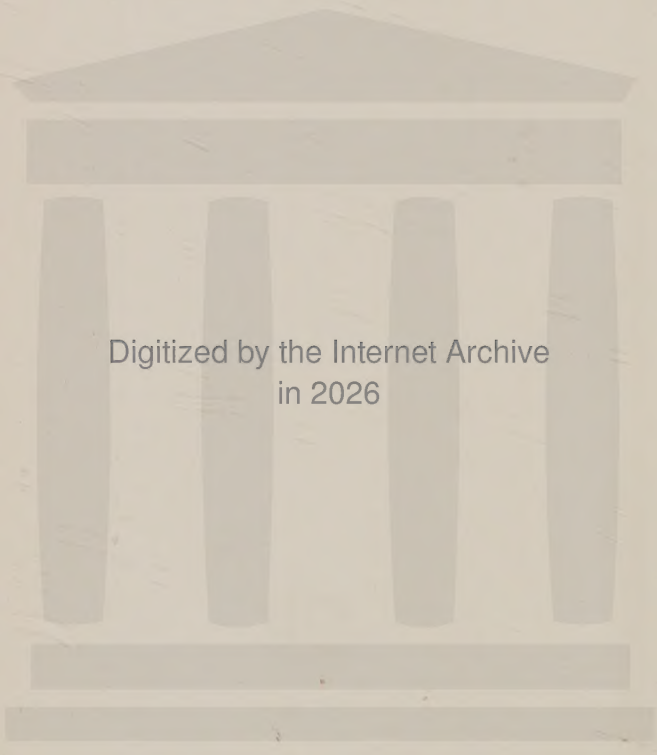
Bräutigam

Die deutsche Ballade

Diesterweg

7.80 V6913

CONCORDIA UNIVERSITY
PT1185.B7 C001 V
DIE DEUTSCHE BALLADE FRANKFURT AM
3 4211 000084206



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/diedeutscheballa0000kurt

Bestell-Nr. 6376

DIE DEUTSCHE BALLADE

Wege zu ihrer Deutung auf der Mittelstufe

Herausgegeben von: KURT BRÄUTIGAM

Unter Mitarbeit von: WILHELM JOSEF HACHGENEI

WILHELM HEISKE

FRIEDRICH SEEL

UDO WASMER

VERLAG MORITZ DIESTERWEG

Frankfurt am Main · Berlin · Bonn

KLINCK MEMORIAL LIBRARY
Concordia Teachers College
River Forest, Illinois

Zum Bild auf dem Umschlag:
August Macke »Heiliger Georg III«. Farbige Tusche, 1912
Foto: Kunstarchiv Arntz, Haag/Obb.

2. Auflage
Satz und Druck: Georg Appl, Wemding
Bindearbeiten: C. Fikentscher, Darmstadt
Einbandentwurf: H. Nöbel

Inhalt

67556

Einleitung (Kurt Bräutigam) 7

Johann Wolfgang Goethe: Der Zauberlehrling (Kurt Bräutigam) 17

Johann Wolfgang Goethe: Der Fischer (Wilhelm Heiske) . . . 29

Johann Wolfgang Goethe: Erlkönig (Wilhelm Heiske) 35

Johann Wolfgang Goethe: Der Totentanz (Kurt Bräutigam) . . 43

Friedrich Schiller: Die Bürgschaft (Udo Wasmer) 50

Friedrich Schiller: Der Kampf mit dem Drachen (Udo Wasmer) . 60

Annette von Droste-Hülshoff: Der Knabe im Moor (Kurt Bräutigam) 72

Eduard Mörike: Der Feuerreiter (Udo Wasmer) 77

Heinrich Heine: Belsazar (Kurt Bräutigam) 90

Theodor Fontane: Archibald Douglas (Udo Wasmer) 99

Theodor Fontane: Die Brücke am Tay (Kurt Bräutigam) . . . 108

Agnes Miegel: Schöne Agnete (Kurt Bräutigam) 117

Agnes Miegel: Die Frauen von Nidden (Friedrich Seel) . . . 126

Börries von Münchhausen: Alte Landsknechte im Himmel (Wilhelm Josef Hachgenei) 134

Einleitung

1.

Eine Sammlung von Balladen-Interpretationen wird seit langem als wünschenswert empfunden. Nur vereinzelt wurden bisher Balladen betrachtet in Werken über die Lyrik, wie etwa Schillers »Kraniche« und Miegels »Manuel« bei Wiese[1], Fontanes »Gorm Grymme« bei Nentwig[2], abgedruckt auch im Heft »Ballade in der Schule« in der Zeitschrift »Der Deutschunterricht«[3], wo sich auch eine aufschlußreiche Betrachtung über die Sprache von Schillers Ballade »Der Handschuh« findet. In der Zeitschrift »Wirkendes Wort« schrieb Alfred Mundhenk eine anregende Betrachtung über Mörikes »Feuerreiter«[4], und so finden sich da und dort vereinzelte Beiträge zu unserem Thema. Unsere Sammlung versucht, einige für die Mittelstufe geeignete Balladen zu interpretieren, wobei Hinweise auf Quellen und Entstehung sowie für das Verständnis der Ballade nötige Erklärungen dem Lehrer die Arbeit erleichtern möchten. Die vorgeschlagenen Interpretationen wollen nur anregen, keinesfalls aber gängeln. Indessen rechtfertigt die besondere entwicklungspsychologische Situation bei der Balladenbehandlung in der Mittelstufe, etwa im Vergleich mit der in der Oberstufe, einige Anregungen und Vorschläge aus der Erfahrung. Die Mitarbeiter an dieser Sammlung sind durchweg Schulmänner. Der Akzent der Beiträge liegt demgemäß mehr auf der Schulpraxis als auf der wissenschaftlichen Forschung. Die aufgezeigten Wege sind aus der Praxis für die Praxis entstanden. Die persönliche Note der einzelnen Beiträge wurde gewahrt, auch wenn ihre Auffassung sich nicht völlig mit der des Herausgebers deckte.

Der Bildungswert, den die Ballade für die Schüler in der Reifezeit (Pubertät), also für die Mittelstufe unserer Gymnasien hat, wird heute allgemein anerkannt. Psychologen und Methodiker haben die Gründe dafür dargelegt. Das Kind in der Vorpubertät (Schüler der Unterklassen unserer Gymnasien) formt sich ein ich-bezogenes Weltbild, gestaltet sich die Welt in Bildern nach seiner Vorstellung, selbst sein Denken vollzieht sich in Bildern. Der junge Mensch in der Pubertät aber be-

[1] Benno von Wiese, Die deutsche Lyrik, Düsseldorf 1956.
[2] Paul Nentwig, Dichtung im Unterricht, Braunschweig 1960.
[3] Der Deutschunterricht, Jahrgang 8, Heft 4, Stuttgart 1956.
[4] Das Wirkende Wort, Heft 3, Düsseldorf 1955.

ginnt, die Welt zu erfahren, er setzt sich mit ihr auseinander, er versucht, sie rational zu erfassen. Die Wirklichkeit wird kritisch betrachtet und gewogen. Allmählich erwacht das Bewußtsein, daß das Ich verantwortlich ist gegenüber der Umwelt und gegenüber Gott. Gefühl und Verstand geraten in Zwiespalt, der junge Mensch verliert die Sicherheit des Ichs, die bisher sein Weltbild bestimmte, er wird von innen und außen her gefährdet. Das Rationale, das er zur Schau trägt, und die irrationalen Kräfte, die er verbirgt, liegen im Widerstreit, rauben ihm die Sicherheit der Kinderjahre und stören (oder zerstören gar) die Ordnung als Grundlage auch seines Seins.

Neben dieser psychologischen Gefährdung von Ordnung und Geschlossenheit im Wesen der jungen Menschen in unserer Mittelstufe gibt es heute eine zeitbedingte. Es ist die Gefahr der Entseelung durch die Technik, auf die wiederholt hingewiesen worden ist. Die Technik verdrängt die dichterischen Bilder, die uns den Blick auf Wesen und Ordnung der Welt öffnen. Schon Rilke sagte in der neunten Duineser Elegie, was die erlebbaren Dinge »verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild«, also ohne wesenhafte Begegnung. Guardini hat[5] das Verblassen solcher Leitbilder wie: die Quelle, der Weg, die Flamme u. v. a. beklagt. Die Technik verdrängt diese Urbilder (»archetypischen Bilder«) und ersetzt sie durch gebrauchsfertige und genormte »Produkte«. Es ist vornehmste Aufgabe des Erziehers, unseren jungen Menschen Hilfe zu leisten gegen diese Gefahr des Verlusts unmittelbaren Erlebens. Hierbei spielt die Ballade eine wesentliche Rolle; denn die Spaltung der Seele des jungen Menschen in die beiden Schichten des vordergründigen Rationalen und des hintergründigen Irrationalen hat ihr genaues Spiegelbild im Wesen der Ballade mit ihrem vordergründigen (rational erfaßbaren) und ihrem hintergründigen (dämonischen) Bereich[6]. Das Ineinandergreifen dieser beiden Schichten in der Ballade führt den jungen Leser zur Einsicht in sein eigenes Wesen, die Lösung der Spannung in der Ballade führt zur eigenen Entspannung. Die Erkenntnis der Balladensituation führt zu kritischer Einordnung des eigenen Ichs. Dazu kommt, daß das dramatische und geballte Geschehen in der Ballade gerade der Aktivität der Dreizehn- bis Sechzehnjährigen besonders entspricht. So wird ein echtes Interesse – ein Innewerden – des jungen Menschen geweckt, das ihm die Bilder der Ballade als Leit-

[5] Romano Guardini, Die Situation des Menschen. In: Die Künste im technischen Zeitalter, München 1953.

[6] Vgl. den folgenden Abschnitt über das Wesen der Ballade.

bilder nahelegt. Die Schau in die Tiefe der Lebensquellen wird möglich, das Leben füllt sich auch von hier aus wieder mit Inhalten, die es reicher machen. Für den Lehrer aber ist solche Erkenntnis zugleich ein Wegweiser für seine Methode und für das Ziel seiner Arbeit mit der Ballade.

2.

Über Wesen und Begriff der Ballade ist viel geschrieben worden. Weder eine genaue Wesensbestimmung noch eine befriedigende Begriffsbestimmung ist dabei bisher gelungen. Nach landläufiger Ansicht kommt das Wort »Ballade« vom italienischen ballata über das provenzalische ballada und das französische la ballade. Es drehte sich bei diesen Begriffen von Anfang an um ein strophisches Tanzlied, das der Tanzende selbst sang. Seit dem 13. Jahrhundert entwickelten die Troubadours die Form der Ballade, die dann im 15. Jahrhundert bei Villon ihren Höhepunkt fand in drei gleichen durchgereimten lyrischen Strophen mit Kehrreim. Diese Form wird im 16. Jahrhundert auch in Deutschland Ballade genannt[7]. In England bezeichnet das Wort balad ein erzählendes Lied mit volkstümlicher Darstellung von auffallenden Ereignissen. Dieser Begriff wurde um 1770 in Deutschland übernommen. Neben dieser üblichen Ableitung sei die von einem alten keltischen Wort »balade« erwähnt, welche Artur Kutscher vertritt[8]. In keinem Falle aber führt uns die Etymologie weiter. Es ist deshalb notwendig, die Ballade nach ihrem Wesen zu bestimmen, soweit das möglich ist bei einer so vielschichtigen Gattung.

Die Ballade ist ein erzählendes Gedicht. Ihre Grundhaltung ist also episch. Daß der Balladendichter »sich dabei aller drei Grundarten der Poesie« bedient, hat schon Goethe in seinem berühmten Satz vom »Ur-Ei« ausgesprochen[9]. Aber sowohl das dramatische Element (Dialog) wie das lyrische (Form) stehen im Dienste der Erzählung, anders als im Drama, wo der Dialog das Geschehen bestimmt, während die lyrische

[7] Diese Angaben stützen sich im wesentlichen auf Wolfgang Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936. Leider ist diese grundlegende und häufig zitierte Arbeit vergriffen.

[8] Artur Kutscher, Stilkunde der deutschen Dichtung, 2. Band, Bremen-Horn 1952: Keltisch balade (gespr. walad) bezeichnet ein »erzählendes Lied im volkstümlichen Ton«, wie etwa die Chevy chase.

[9] In den Erläuterungen zu seinem Gedicht »Ballade«, 1821 (»Ballade, Betrachtung und Auslegung«) in »Über Kunst und Altertum«.

Form das Gefühl wiedergibt. Im Mittelpunkt der Ballade steht auch nicht eigentlich der Mensch, sondern das Schicksal, das sich an ihm offenbart. Das geschieht nach Börries von Münchhausens bekannten Leitsätzen[10] in einem »unteren« und einem »oberen Vorgang«, also einem vordergründigen und einem hintergründigen[11], einem rational erfaßbaren und einem irrational-unbegreiflichen Geschehen. Immer gestaltet die Ballade eine Begegnung des Menschen mit Mächten, die ihn von außen oder innen her bedrohen und ihn zum Untergang oder doch zum numinosen Schauer führen[12]. Diese existenzielle Erschütterung erwächst aus dem Urgefühl der unmittelbaren Gebundenheit des Menschen an Gott und an die Dämonen, an Schicksal und Bedrohung. Aus dieser Ursituation erklären sich Gehalt und Bau der Volksballade wie auch der Kunstballade im engeren Sinn: das Düstere und Verhängte in der Stimmung, der Entscheidungscharakter im Gehalt, das Schlagartige, oft Sprunghafte im Ablauf (vergleiche dazu das Volkslied!) und das Herbe, Kantige, oft genug derb und realistisch Zupackende in der Form. Dem Urkonflikt sind extreme Themen von Bedrohung und Bewährung, dazu meistens ein tragischer Ausgang angemessen. Diese schicksalhaft überschattete Dynamik macht das eigentlich Balladeske aus. Wo diese existenzielle Erschütterung des Menschen durch solche bedrohende Mächte fehlt, sollte man nicht von einer Ballade im engeren Sinne sprechen, sondern von einem erzählenden Gedicht. Der übliche Sprachgebrauch macht freilich diesen Unterschied nicht.

Neben dem Begriff der Ballade tritt der der Romanze auf. Das Wort stammt aus dem Spanischen, wo es seit dem 14. Jahrhundert ein in der Volkssprache abgefaßtes Gedicht bezeichnet, meist ein Preislied auf einen Helden, eine balladenähnliche Gattung, aber von hellerer und gelösterer Grundstimmung als die düstere nördliche Ballade. Sie ist durch Assonanzen gekennzeichnet und war zum Vortragen bestimmt, nicht zum Singen. Die deutschen Aufklärer, z. B. Gleim, pflegten die komische Romanze. Aber seit 1770 wird der Begriff Romanze neben dem der Ballade ohne scharfe Abgrenzung verwendet. Immerhin hebt sich formal die spanische Form der Romanze ab, die in der Romantik von Schlegel, Tieck, Eichendorff und besonders Brentano gepflegt wurde mit Assonanz und trochäischem Versmaß. Die romantische Ritterro-

[10] In: Meisterballaden, Stuttgart und Berlin 1923 (14.–17. Tausend 1958).

[11] So Robert Ulshöfer in seiner Methodik des Deutschunterrichts, Band 1, Stuttgart o. J. (1954).

[12] Wolfgang Kayser, a. a. O., definiert die Ballade als: »Die objektive Darstellung des Zusammenpralls des Menschen mit den Mächten der Wirklichkeit«.

manze wirkte nicht über ihre Epoche hinaus, doch hat Geibel zusammen mit Heyse spanische Romanzen übersetzt. Die parodistische und bänkelsängerische Seite der Romanze, die vor dem Erscheinen von Herders »Cid« (1805) in Deutschland gepflegt wurde, nahmen Immermann in seinem »Tulifäntchen« und Heine in »Atta Troll« auf, und diese Form hielt sich weiter bis hin zu Frank Wedekind und den »Überbretteln« und zu Bert Brecht, die in ihrer Gesellschaftskritik den Bänkelsängerstil bewußt einsetzen.

In Deutschland wurden vor allem zwei Balladentypen gepflegt[13], die numinose Ballade (darunter die magische, naturmagische, totenmagische und psychologische Ballade, auch die Geisterballade) und die historische Ballade (darunter die heldische oder heroische und die soziale Ballade; hierher wären auch Schillers Ideenballaden zu stellen, wenn man sie nicht gesondert einordnen will). Neben diesen beiden Haupttypen gibt es eine große Anzahl von Zwischenformen. Scharfe Grenzen lassen sich nicht ziehen.

3.

Spielleute wie begabte Sänger aus dem Volke hatten schon seit dem 13. Jahrhundert die alten Heldensagen und volkstümlichen Sagen (Naturmythen) als erzählende Lieder gestaltet. Diese *Volksballaden* waren in kurzen Strophen mit Endreim abgefaßt. Im Gegensatz zum Heldenlied war diese volkstümliche Weiterbildung unheldisch und zeigte oft bürgerliche Züge. Die formalen Kennzeichen entsprechen denen des Volkslieds. Obwohl die Aufklärung der Überlieferung der Volksballade nicht günstig war, sind heute noch etwa 250 solcher Lieder erhalten. Als die älteste Volksballade gilt allgemein das jüngere Hildebrandslied, eine Fortbildung des älteren ohne tragischen Ausgang. Neben dem germanischen fand durch gelehrte Vermittlung auch klassisch-antikes Sagengut Eingang. In die Erzählung wurden zur Belebung Zwiegespräche eingeschoben, auch reine Dialogballaden kommen vor. Daneben lebte im Mittelalter die Ballade als »Singtanz« mit Wechselgesang zwischen Einzelsänger und Chor, wie wir ihn heute noch als Kinderreigen kennen. Auch die Legende trat in balladesker Form auf. Mit dem Wandel des Volksgeschmacks wurden, wie die Volkslieder,

[13] Vergleiche dazu Paul L. Kämpchen, Von den Typen der deutschen Ballade. In: Der Deutschunterricht, Jahrgang 8, Heft 4, Stuttgart 1956. Kämpchen unterscheidet dort die heldische Ballade und die numinose Baliade.

auch die Volksballaden umgesungen, teilweise auch zersungen, doch lassen sich der Kern und die vermutliche Urform der Balladen aus den verschiedenen Fassungen erschließen.

Auf die Blütezeit der Volksballade im 15. und 16. Jahrhundert folgte erst im 18. Jahrhundert die Neubelebung der Ballade. Schon Gleim hatte 1756 »Romanzen« im Bänkelsängerstil geschrieben. Der Anstoß zur ernsten *Kunstballade* kam dann aber von England durch Percys »Reliques of Ancient English Poetry« (1756). Hierdurch angeregt, wurde Hölty zum Begründer der eigentlichen deutschen Kunstballade mit »Adelstan und Röschen« (1771) und »Die Nonne« (1773). In seiner »Leonore« gelang es im gleichen Jahre (1773) Bürger, die balladeske Atmosphäre des Irrationalen anschaulich, wenn auch übersteigert zu schaffen. Er gab damit den Typus der Geisterballade (Schauerballade), die später selbst bei der Droste (»Geierpfiff«) und bei Hebbel (»Der Heideknabe«) vertreten ist. Daneben schrieb Friedrich Leopold v. Stolberg Ritterballaden, in denen das Rittertum nicht nur Kulisse ist, sondern Lebensraum (»Lied eines schwäbischen Ritters an seinen Sohn«, »Das Rüsthaus in Bern«). Seine Linie setzten später Strachwitz («Das Herz von Douglas«) und in dessen Folge Fontane fort (s. u.). Herder, der selbst englisch-nordische Balladen übersetzt hatte (darunter »Erlkönigs Tochter«), wies Goethe auf das Volkslied als Vorlage hin. Niederschlag davon waren »Das Veilchen« und »Der König in Thule«. Goethe schuf dann im »Erlkönig« und im »Fischer« die naturmagische Ballade mit ihrer Bedrohung des Menschen durch die irrationalen Mächte der Natur. Auch nach dem Balladenjahr 1797 schrieb Goethe noch magische Balladen wie »Der Schatzgräber« und »Der Zauberlehrling«, doch sind diese späten Gedichte durch kühlen Abstand und durch sprachliche Virtuosität gekennzeichnet. Daneben stellte Goethe in seinen Ideenballaden die reine Menschlichkeit als Idee dar »(Die Braut von Korinth«, »Der Gott und die Bajadere«). Schiller schuf demgegenüber die reine Ideenballade. Der Mensch ist bei ihm nicht Gegenstand magischen oder mythischen Geschehens, sondern er steht als sittliche Persönlichkeit dem Schicksal gegenüber, das er durch seinen freien Willen meistert. Das Schicksal steht im Dienste der sittlichen

[14] Dieser Überblick über die Geschichte der Ballade stützt sich im wesentlichen auf Wolfgang Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936, dazu auf Paul Merker und Wolfgang Stammler, Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, 1. Band, Berlin 1958. Man vergleiche auch den Artikel »Ballade« in Gero v. Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, Stuttgart 1955 (Kröners Taschenausgabe).

Weltordnung, der Mensch steht darin als stilisierter und typisierter Held. Er ist also nicht mehr Objekt, sondern er handelt und siegt – letztenendes über sich selbst (»Die Bürgschaft«, »Der Kampf mit dem Drachen«). Die Herrschaft des Irrationalen in der Ballade ist bei Schiller abgelöst durch die Herrschaft der Idee. Das eigentlich Balladeske tritt ihr gegenüber zurück.

Unter dem Einfluß des »Wunderhorns« kehrte in der Romantik die Ballade wieder zum Stil des Volkslieds zurück. Neben der lyrischen Stimmungsballade bei Brentano, Tieck und Eichendorff, in der die lyrische Stimmung die epischen und dramatischen Elemente überwiegt (wie z. B. in Eichendorffs »Die zwei Gesellen«), trat die magische Ballade wieder hervor, etwa bei Brentano (»Lore Lay«) und Eichendorff (»Waldgespräch«). In der Folge haben dann auch Mörike (»Der Feuerreiter«) und Anette von Droste-Hülshoff (»Der Knabe im Moor«, »Die Vergeltung«) diese Gattung gepflegt, die gerade bei der Droste aus heimatlicher Überlieferung erwachsen ist und von ihr mit einer gegenständlichen Genauigkeit gegeben wird, die schon auf den Realismus hinweist. Eine ähnliche magische Verwurzelung im Heimatboden zeigen später die Balladen von Agnes Miegel. Neben der magischen Ballade blühte in der Romantik und der anschließenden Epoche, die man mit dem umstrittenen Wort Biedermeier bezeichnet, die historische Ballade wieder auf. Fouqué schloß mit seinen Ritterballaden an Stolberg an. Heine (»Belsazar«, »Die Grenadiere«) und Platen (»Der Pilgrim vor St. Just«, »Das Grab im Busento«) pflegen die historische Schicksalsballade. Uhland gab der Ballade das Gepräge ethisch fundierter Objektivität und überpersönlicher Gültigkeit. Dabei war ihm in einer späteren Epoche das Geschichtliche nur noch Verkleidung für magische Bezüge von allgemeiner Geltung. Die historische Ballade wurde, neben fast allen bisher gepflegten Gattungen, im Biedermeier verengt, verniedlicht und vielfach rührselig erzählt. Dichter wie Vogl, Mosen, Kerner, Freiligrath (der auch exotische Balladen schrieb) und Grün sind noch heute in unseren Lesebüchern vertreten, dazu kommen die Erzähler historischer Sagenballaden wie Schwab, Wilhelm Müller und Simrock. Auch Ortssagen mit verniedlichter Historie gaben nunmehr Balladenstoffe ab für Kopisch (»Heinzelmännchen«), Chamisso (»Das Riesenspielzeug«) und Rückert (»Barbarossa«). Felix Dahn schrieb etwas gekünstelte Balladen aus der Welt seiner Romane (»Gotentreue«). Dazu wucherte in jener Zeit auch die rührselige Ballade, die treuherzig das Mitleid des Lesers anspricht (Schwab, »Das Gewitter«, Vogl, »Das Erkennen«, Kopisch, »Der Nöck«). Erst Strachwitz schrieb, in der

Nachfolge Stolbergs, eine neue Form der historischen Ballade von realistischer Aussage und Konzentration (»Das Herz von Douglas«, »Rolf Düring«). Seine Helden- und Ritterballaden zeigen den vitalen und herben Menschen in seiner ungebrochenen Kraft. Sie sind dramatisch bewegt, die Menschen – anders als in der Biedermeier-Ballade – handeln tapfer und treu. Fontane knüpft an Strachwitz an. Aber bei seinen Helden ist die Handlung ins Innere verlegt, sie werden vor seelische Entscheidungen gestellt (»Archibald Douglas«, »Gorm Grymme«, »John Maynard«). Dazu bringt Fontane Themen aus Alltag und Technik (»John Maynard«, »Die Brück am Tay«), und auch der Humor ist nicht vergessen (»Herr von Ribbeck«). Kühler als die Balladen Fontanes, mit tiefem Blick in die menschliche Problematik, oft von düster-drohender Spannung, sind die Balladen Conrad Ferdinand Meyers. Der ethische Wert des Menschen bestimmt sein Heldentum (»Die Füße im Feuer«, »Mit zwei Worten«, »Die Ketzerin«). Ansätze zu mythisch-olympischer Schau zeigt der Schweizer Carl Spitteler in seiner Abneigung gegen das platte Diesseits. Die Realität des Geschehens wird impressionistisch aufgelöst bei Liliencron, der im Gefolge von Strachwitz und Fontane die heldische Ballade pflegt (»Pidder Lüng«). Daneben greift er nach modernen Stoffen (Der Blitzzug«, 1901 als »Eisenbahnballade« geschrieben). Seine Balladen sind stark vom Augenblick her bestimmt, so daß schließlich die Stimmung das Geschehen überwuchert. Neu belebt wird die heldische Ballade von dem aristokratischen Börries von Münchhausen. Von ihm stammt eine vielzitierte Theorie zur Ballade[15]. Mit formaler Meisterschaft strebt er die innerliche Durchdringung der Schicksalsballade an (»Ballade vom Brennesselbusch«, 1910, »Die Trommel des Ziska«, »Bauernaufstand«). Ihm gelingt auch die humoristische Ballade (»Alte Landsknechte im Himmel«). Neben heldischen Themen rührt Lulu von Strauß und Torney auch soziale an in ihren Balladen (»Libussa«), nachdem schon Chamisso in »Die alte Waschfrau« und Heine in »Die schlesischen Weber« soziale Fragen gestreift hatten.

Einen Höhepunkt erreicht die Ballade noch einmal mit Agnes Miegel. Ihr gelingen sprachlich meisterhafte Balladen, in deren Mitte heldische Frauengestalten stehen (»Die Nibelungen«, »Agnes Bernauerin«, »Die Frauen von Nidden«). Aber der Weg der Dichterin führte zur magischen Ballade (»Schöne Agnete«, »Das Märchen von der schönen Mete«, »Die Mär vom Ritter Manuel«). Mit Agnes Miegel ist die Ge-

[15] Börries von Münchhausen, Meisterballaden, Stuttgart und Berlin 1923.

schichte der Ballade vorerst zu Ende. Wohl übten Wedekind und Bert Brecht in balladeskem Bänkelsang Zeitkritik, auch die Arbeiterdichtung brachte noch einige balladenähnliche Gedichte hervor, und der Österreicher Ginzkey hatte Erfolg mit seinen romantischen Balladen (»Balladenbuch«, 1931 und 1948). Aber eine eigentliche Balladendichtung wird von den Modernen nicht gepflegt. Die Gründe mögen einmal in der Verschiebung vom balladesken Schicksalsgefühl zum Massengefühl hin liegen. Dann aber hat die Kurzgeschichte, die in Form und Gehalt diesem Massengefühl entgegenkommt, den Platz der Ballade eingenommen. Sie schafft mit ihrem »doppelten Boden«, also einem vordergründigen und einem hintergründigen Geschehen, ähnliche Spannung wie die Ballade bei äußerster Transparenz der Sprache[16].

4.

Über die Behandlung der Balladen seien nur einige allgemeine Anmerkungen gemacht. Natürlich ist je nach der Ballade, nach dem Zyklus, in den sie etwa eingebaut ist, oder nach Ziel des Unterrichts die Behandlungsweise verschieden. Allgemein werden in Methodikbüchern und Fachaufsätzen[17] im wesentlichen zwei Wege gezeigt als Vorstufen zur eigentlichen Interpretation, wie wir sie bieten wollen. Da ist einmal der Lehrervortrag, die gute und sinngestaltende Lesung durch den Lehrer vor der Interpretation. Eine Einstimmung erübrigt sich zumeist. Wird sie gegeben, so sollte sie kurz und aufs Wesentliche gerichtet sein. Daneben steht der umstrittene Schülervortrag nach häuslicher Vorbereitung. Es fragt sich hier, wie gerade bei der komplexen Ballade der Schüler von sich aus begreifen kann, was ihn ergreift, um das Wort Staigers abzuwandeln. Einen Weg, wie der Schüler ohne den schon vorformenden Lehrervortrag, aber auch ohne Vorwegnahme des Erlebnisses durch häusliches »Durchlesen« selbst zur Bal-

[16] Vgl. dazu: Textsammlung moderner Kurzgeschichten, Frankfurt a. M. 1958 (Nachwort).

[17] U. a. Robert Ulshöfer, Methodik des Deutschunterrichts. Stuttgart o. J. (1954) – Erika Essen, Methodik des Deutsch-Unterrichts, Heidelberg 1959 – Der Deutschunterricht, Jahrgang 8, Heft 4, Stuttgart 1956 mit mehreren Aufsätzen zu unserem Thema, darunter Konrad Studentkowsky, Möglichkeiten der Balladenbehandlung im Unterricht – Paul Nentwig, Dichtung im Unterricht, Braunschweig 1960, S. 258 ff. Anton Lübbering, Wege und Möglichkeiten der Balladenbehandlung. In: Blätter für den Deutschlehrer, Heft 2, Frankfurt a. M. 1959.

lade finden kann, versuchen wir, vom Vortrag her, an Goethes »Zauberlehrling« zu zeigen. Immer wieder wird auch vorgeschlagen, die eine oder andere Ballade zu spielen. Es bedeutet aber einen längst gerügten Verstoß gegen das Wesen der Ballade, sie mit verteilten Rollen sprechen zu lassen. Die Ballade ist ihrem Wesen nach ein episches Gedicht, nicht aber ein dramatisches. Gerade das Balladeske geht beim Aufspalten in Rollen verloren, der Mensch in eben dieser Rolle wird zu stark betont, wo es ja doch nicht um ihn geht, sondern um das Schicksal, das sich an ihm vollzieht. Rudolf Erkmanns Versuch, Fontanes »Archibald Douglas« in einen Spielfilm umzusetzen[18], ist ein beachtliches Experiment. Aber es dreht sich dabei offenbar nicht mehr um die *Behandlung* einer Ballade – und das ist unser Thema –, sondern um die Verwendung eines Balladenstoffs für einen Film, also die Ausgestaltung einer Vorlage über »die üblichen und bewährten Wege« hinaus. Solche Ausarbeitung einer Vorlage zum disziplinierten Spiel ist pädagogisch wertvoll, aber sie verändert natürlich Novelle wie Ballade in ihrer Form und Struktur. Wollen wir die Ballade als Ballade vermitteln und erleben lassen, so muß sie aus dem jeweils entsprechenden Gestimmtsein der Schüler heraus geboten werden, und zwar als irrationales Geschehen im rationalen Raum, als Bedrohtsein und Befreiung. Zum Schlusse sollte der Schüler das Geschehen der Ballade im Vortrag nachvollziehen[19] und dabei die einzelnen Gestalten als Ganzes erleben in ihrer schicksalhaften Verflochtenheit. Dabei führt der Weg nach Ulshöfers Worten »vom Schönen zum Wahren, Guten und Heiligen«[20].

Kurt Bräutigam

[18] Deutschunterricht, Jahrgang 8, Heft 4, Stuttgart 1956.

[19] Eine Reihe von Schallplatten ermöglicht, am Ende der Behandlung eine gültige Form des Vortrags der einen oder anderen Ballade zu bieten. Ausführliches Verzeichnis in: Poesie und Drama auf Schallplatten (Polyglotte), Düsseldorf 1961.

[20] Robert Ulshöfer, a. a. O.

Johann Wolfgang Goethe

Der Zauberlehrling

Goethes Ballade »Der Zauberlehrling« erschien erstmals gedruckt im »Musenalmanach für das Jahr 1798« zusammen mit vier anderen Balladen von Goethe und sechs von Schiller[1]. In rascher Folge waren von Ende Mai bis Anfang Juli 1797 eine Reihe von Balladen entstanden, Anfang Juli in Weimar, während Schillers Besuch, unser »Zauberlehrling«. Die Entstehung der Ballade läßt sich kaum verfolgen. In kurzer Zeit wurde sie – offenbar »mit rechter Lust« – fertiggestellt. Varianten sind nicht bekannt. Das Gedicht mag, wie die anderen Balladen auch, als Motiv lange im Dichter gereift sein. »Mir drückten sich gewisse große Motive, Legenden, uraltgeschichtlich Überliefertes so tief in den Sinn, daß ich sie vierzig bis fünfzig Jahre lebendig im Inneren erhielt« schreibt Goethe 1823 in seinem vielzitierten Aufsatz »Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort«. Er spricht davon, wie sich die Bilder »immer umgestalten, doch ohne sich zu verändern einer reineren Form, einer entschiedenern Vorstellung entgegenreiften«. Unter den sechs als Beispiele genannten Balladen ist der »Zauberlehrling« nicht aufgeführt. Schiller erwähnt das Gedicht im Brief an Goethe vom 23. Juli 1797: »Den Zauberlehrling habe ich an meinen Stuttgarter Komponisten geschickt, mir däucht, daß es sich vortrefflich zu einer heitern Melodie qualifiziert, da er in unaufhörlicher, leidenschaftlicher Bewegung ist.« Verglichen mit den zahlreichen Briefstellen der beiden Dichter über die Entwicklung der »Kraniche« ist das freilich eine dürftige Ausbeute, aber das Gedicht scheint eben, wie gesagt, in einem Guß gewachsen zu sein, vermutlich in wenigen Tagen. Vielleicht hat Knebel recht, wenn er meint, Goethe habe im »Zauberlehrling« die »Antixenisten« abgefertigt. Sicher ist die Ballade ein Hieb gegen die Delittanten, wenn schon der Almanach für 1798 keine Xenien enthalten sollte; denn Schiller hatte es für gut gehalten, »wenn wir schlechterdings alle Stacheln wegließen und eine recht fromme Miene machten« (Brief vom 2. 10. 97). In späteren Jahren hat Goethe den »Zauberlehrling« freilich oft

[1] Der Almanach auf 1798 enthielt außerdem noch folgende Balladen: Der Schatzgräber, Legende, Der Gott und die Bajadere, Die Braut von Korinth; dazu von Schiller: Der Ring des Polykrates, Der Handschuh, Ritter Toggenburg, Der Taucher, Die Kraniche des Ibykus, Der Gang nach dem Eisenhammer.

zitiert[2]. Für Goethe, der so sehr »an eine Welt außer der sichtbaren« glaubte, waren seine naturmagischen Balladen ein Stück Daseinserfahrung und wirkten in seinen Alltag hinein (wie sie ja auch aus ihm erwachsen waren), und sei es auch nur in seinen Zitaten.

Die Quelle zur Ballade findet sich bei Lucian von Samosata[3] und heißt »Der Lügenfreund oder der Ungläubige« (»Philopseudes«). Goethe hat vermutlich Wielands Übersetzung von 1788 gekannt und zugrunde gelegt. Möglicherweise hat er aber den Stoff schon seit seiner Jugend »lebendig im Innern« erhalten, denn er erzählt im vierten Buch von »Dichtung und Wahrheit« von seinem Hebräischlehrer, dem Rektor Albrecht, daß »Lucian fast der einzige Schriftsteller war, den er las und schätzte«, und später: »Ein sehr durchlesener Lucian kam nie von seiner Seite.« Es ist wohl anzunehmen, daß der bildungshungrige Junge manchen Blick in das Buch getan hat. Jedenfalls bestätigt Goethe Lucian als Quelle in einem Brief an Zelter vom 15. Januar 1826, wo er für sich in Anspruch nimmt, daß er »das erquickliche Naß in einem kunstreichen Gefäß dargebracht habe«. Lucian bringt in einer Art Streitgespräch über Zauberei schon die auch bei Goethe bekannten Motive wie den verwandelten Besen, einen verzauberten Stößel (Mörserkeule) als Wasserträger mit Krug, das Gelingen der Verzauberung, das Mißlingen der Entzauberung, das Spalten des Stocks mit dem Beil in zwei Träger, «Das ganze Haus unter Wasser« und die Rettung durch den »Lehrer« Pankrates. Der Schüler, der den Vorfall berichtet, heißt Eukrates[4]. Der Teil, den Goethe unmittelbar übernahm, lautet in der Wielandschen Übersetzung:

»Endlich fand ich doch einmal Gelegenheit, mich in einem dunkeln Winkel verborgen zu halten und die Zauberformeln, die er dazu [zur Verwandlung eines Besens in einen Diener] gebrauchte, aufzuschnappen, indem sie nur aus drei Silben bestand. Er ging darauf, ohne mich gewahr zu werden, auf den Marktplatz, nachdem er dem Stößel befohlen hatte, was zu tun sei. Den folgenden Tag, da er geschäftehalber ausgegangen war, nehm' ich den Stößel, kleide ihn an, spreche die besagten drei Silben und befehle ihm, Wasser zu holen. Sogleich bringt er

[2] Belege bei Lilo Brügger, Der Zauberlehrling und seine griechische Quelle, in: »Goethe«, Jahrbuch der Goethegesellschaft, 13/1951. Diese wertvolle Arbeit ist im folgenden mehrfach herangezogen.

[3] Lucian (125–190 n. Chr.), griechischer Schriftsteller, geb. in der syrischen Stadt Samosata. Verfasser geistreicher skeptischer Schriften (Totengespräche; Die Art, Geschichte zu machen u. a.).

[4] Diese Lügengeschichte ist vollständig abgedruckt bei Lilo Brügger, a. a. O.

mir einen großen Krug voll. Gut, sprach ich, ich brauche kein Wasser mehr, werde wieder zum Stößel! Aber er kehrte sich nicht an meine Reden, sondern fuhr fort, Wasser zu tragen, und trug so lange, daß endlich das ganze Haus damit angefüllt war. Mir fing an bange zu werden, Pankrates, wenn er zurückkäme, möcht' es übelnehmen – wie es dann auch geschah –, und weil ich mir nicht anders zu helfen wußte, nahm ich eine Axt und hieb den Stößel mitten entzwei. Aber da hatte ich es übel getroffen; denn nun packte jede Hälfte einen Krug an und holte Wasser, so daß ich für einen Wasserträger nun ihrer zwei hatte. Inmittelst kommt mein Pankrates zurück, und wie er sieht, was passiert war, gibt er ihnen ihre vorige Gestalt wieder; er selbst aber machte sich heimlich aus dem Staube, und ich habe ihn nie wieder gesehen.«

Goethe hat diese Lügengeschichte in eine höhere Sphäre verlagert, indem er den Zauberer als Meister, den unglücklichen Wagehals als dessen Schüler darstellt, während es sich bei Lucian nur um eine lockere Bekanntschaft gedreht hatte. Dadurch erhält das Geschehen einen pädagogischen Wert, ohne lehrhaft dargeboten zu sein. Einen interpretatorischen Vergleich zwischen Lucians Prosatext und Goethes Ballade gibt Lilo Brügger in der oben erwähnten Dissertation. Uns interessiert hier indessen allein Goethes Gedicht als Kunstwerk. Seine Wirkung ist schon zur Zeit Goethes mehrfach belegt. Sie bleibt auch bei unseren Schülern nicht aus. Der frische, volksliedhafte Einsatz, die greifbare Gegenwärtigkeit durch den Monolog des Lehrlings, die Spannung in Form und Geschehen und natürlich der ironisch dargebotene Stoff packen unsere Tertianer.

Bildgestaltung und Sprachgestaltung verschmelzen völlig zur Einheit. Die von Schiller zitierte «unaufhörliche, leidenschaftliche Bewegung« wird in Versmaß, Rhythmus und im dynamischen Bau der Strophen gleicherweise deutlich.

Das Grundmaß der Verse ist der Trochäus. Mit impulsivem Schwung setzt er ein, würdevoll und gewichtig schreitet er einher (besonders in den Beschwörungsversen), mit seiner fallenden Tendenz bringt er etwas Hartes, Entschiedenes in die Aussage des Lehrlings, daneben aber – besonders in den rascher gesprochenen Versen – wirkt er hastig, drängend und bedrängt[5]. Gelegentlich aber wird der strenge Trochäus aufgelöst, nimmt hüpfenden anapästischen Takt an und wirkt heiter und ge-

[5] Vgl. dazu Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule, München 1954 (Dalp Taschenbücher 306), S. 26 ff.

lockert, wie in den Schlußversen von Strophe 1 und 2 (Vers 13 und vor allem Vers 14, entsprechend in den Versen 27 und 28)[6], wo die beschwingte Vorfreude auf das munter plätschernde Bad spürbar wird:

Zu dem Bade sich ergieße!
× × ×̆×× × ×̆×

Auch die Strophenform gibt das Hastige und Drängende in der Situation des Lehrlings, das zur Bedrängnis wird, meisterlich wieder. Die vierzehnzeiligen Strophen sind deutlich in vier Teile abgesetzt: vier Verse sind viertaktig, vier weitere haben drei Takte, die nächsten vier nur zwei. Die beiden Schlußverse erreichen wieder vier Versfüße. Dabei sind die beiden letzten Verse zu einer Nachstrophe zusammengefaßt. Johannes Klein[7] hat diese Strophe neben eine formal vergleichbare aus dem Barock gestellt und daran gezeigt, wie sehr Sprechsituation und Strophenform bei Goethe komisch sind, nicht etwa nur komisch wirken, wie sehr eine überlegene Ironie aus dieser vollkommenen Einheit von Gehalt und Gestalt erwächst. Da Kleins Feststellung auch für unsere Betrachtung aufschlußreich ist, sei sie hier mit den Beispielen im Wortlaut abgedruckt:

Harsdörffer

Die lispelnd' und wispelnde Bächelein wudeln,
Die wellengeflügelte Fluten erstrudeln.
Najaden, die baden und waten am Strand.
Die Schuppen-Einwohner belaichen den Strand.
Wasser, wasche Sorg' und Leiden
Aus den Herzen! Lasse Freuden
Überschwemmen dieses Paar.
Wie die Tränen-Wassergüsse
Wein und Wonne auf sie fließe
Und verlänger' ihre Jahr'.
Himmel, laß sie allzeit baden
In dem Brunnen deiner Gnaden.

[6] Die Verszählung erfolgt nach: Goethes Werke, Hamburger Ausgabe, herausgegeben von Erich Trunz. Hamburg, Christian Wegner Verlag, 4. Auflage 1958, Bd. 1, S. 276.

[7] Johannes Klein, Geschichte der deutschen Lyrik von Luther bis zum Ausgang des zweiten Weltkriegs, Wiesbaden 1960. Die zitierte Stelle steht dort auf S. 125.

Seht, er läuft zum Ufer nieder;
Wahrlich! Ist schon an dem Flusse,
Und mit Blitzesschnelle wieder
Ist er hier mit raschem Gusse.
Schon zum zweiten Male!
Wie das Becken schwillt!
Wie sich jede Schale
Voll mit Wasser füllt!
Stehe! stehe!
Denn wir haben
Deiner Gaben
Vollgemessen! –
Ach, ich merk' es! Wehe! wehe!
Hab' ich doch das Wort vergessen!

»Bei Harsdörffer ist, nach einem neu aufkommenden, aber schon von Opitz gebilligten und geübten Brauch, der bei Andreas Gryphius sehr oft vorkommen wird, ein Umschwung der Takte verwendet: die ersten vier Verse haben steigenden, die folgenden acht Verse haben fallenden Takt (›Jamben‹ und ›Trochäen‹). Eine gewisse innere Bewegung wird in einem affektierten Strophenmaß festgehalten und danach schematisch angewendet. Dabei kommt eine ähnlich ›frivole‹ Form heraus wie bei Klaj. In der nicht ganz glaubwürdigen Unschuld dieser Sprachkünstelei ist der Übergang von badenden Najaden zur Gnade des Himmels erfrischend kurz. – Bei Goethe ist der affektierte Umschwung des Taktes vermieden; er begnügt sich mit einem einprägsamen Wechsel: in drei Strophenteilen verkürzen sich die Zeilenlängen von Mal zu Mal; in den Schlußversen wird die Zeilenlänge des Anfangs dann wieder erreicht. – Bei Harsdörffer ist die Beziehung zwischen Vorgang und Strophenform lose; dadurch wirkt das Ganze leicht komisch. Bei Goethe entspricht die Strophenform durchgängig einem höchst eiligen und übereilten Vorgang. Die Lage *ist* komisch, und das Strophenmaß ist es absichtlich auch. Selbst hier noch entsteht der Gegensatz einer schematischen Form bei Harsdörffer und einer organischen bei Goethe. So ergibt sich bei Harsdörffer eine unfreiwillige Komik und bei Goethe eine überlegene Ironie. Bei dem späten Nachfahren von Barock und Rokoko und zugleich dem schöpferischen Neubeginner Goethe ist das Handwerkszeug der Nürnberger zur Kunst geworden.«

Klein trifft mit dieser Erkenntnis das Wesentliche an Goethes Gestaltung. Es ist wirkliche Komik, wenn mit dem entsetzten Aufschrei »Ach!« (Verse 41, 43, 45) das ganze wohlgesetzte Strophengefüge, das bisher säuberlich getrennt war in acht Verse Handlung und sechs Verse Beschwörung, jetzt in sich zusammenstürzt wie die Zuversicht des Lehrlings: statt überlegener Beschwörung bringt die Nachstrophe der nächsten Strophen klägliches und ohnmächtiges Geschimpfe. War schon in der Zweiteilung der Strophe die dramatische Auseinandersetzung zwischen Mensch und Geisterwelt spürbar durch den metrisch wie rhythmisch betonten Abstand zwischen Hauptstrophe und Nachstrophe, so wirkt das Ineinanderstürzen der Inhalte fast wie ein Handgemenge – auch hierin eher ironisch als dämonisch, und schon gar nicht tragisch. Man betrachte daraufhin auch die sechste Strophe (Verse 71–84) in ihrem paradoxen Sarkasmus: vier lange Zeilen voll Erregung und Spannung, vier mittlere Zeilen voll befreiender Erlösung, vier kurze Verse voll lähmendem Entsetzen (dem Jungen hat es »die Rede verschlagen«) und zwei Verse mit vier Trochäen als kapitulierender Hilfeschrei. Wie aber gerade der stolze und gewichtige Trochäus im Munde des Lehrlings echte Komik ist (eben durch den Zwiespalt zwischen Sprechsituation und Sprachgebärde), das könnte eine entsprechende jambisch gebaute Versuchsstrophe zeigen: sie nimmt dem Monolog sofort seinen wichtigtuerischen Ernst und stellt die Aussage in eine unverbindliche Spielsituation.

Bei alledem ist der Dichter nirgendwo zu spüren. Auf diesen »klassischen« Abstand Goethes in seinen reifen Balladen hat man immer wieder hingewiesen[8]. Sicher liegt er – außer in der überlegenen Ironie und in der »Ich-Erzählung der Rollengestalt«[9] auch in der Formvollendung begründet, die reine Kunst spüren läßt. Aber da ist auch die Wortwahl im einzelnen, die aus dem Rohstoff Sprache etwas Kostbares gemacht hat, das Abstand gebietet. Es ist erstaunlich, wie sich im Ganzen selbst alltägliche Wörter zu großer Bedeutung einfügen und dabei aus ihrer niederen Schicht aufzusteigen scheinen. Aus der Funktion nehmen sie ihr neues Gewicht. Man vergleiche daraufhin Wörter wie: Besen, Lumpenhüllen, Wassertopf, Blitzesschnelle, Tücke, ersaufen, naß und nässer. Isoliert sprechen uns alle diese Wörter anders an als im Gedicht. Das eine oder andere (Lumpenhüllen, ersaufen, naß und

[8] Vgl. dazu Erich Trunz in der Hamburger Ausgabe, Bd. 1, S. 536.
[9] Wolfgang Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936.

nässer) scheint den aufdringlichen Glanz des Witzwortes abgelegt zu haben und die Patina der feinen Ironie anzunehmen.

Die Strophen haben weibliche Reime bis auf den jeweils 6. und 8. Vers. Und gerade diese wenigen männlichen Ausgänge sind voll köstlicher Ironie, wie etwa das auftrumpfende »auch« (Vers 8), das übereifrige »Topf« (Vers 22), das frohlockende »schwillt – füllt« (Verse 34 und 36), das »still« (Vers 64) und »frei« (Vers 78). Sie alle täuschen eine Sicherheit vor, die dann in den Versen 90 und 92 (groß – los) endgültig als Ohnmacht entlarvt wird.

Eine Interpretation von den Lauten her scheint – anders als bei einem lyrischen Gedicht – bei dieser bewegten Ballade wenig ergiebig. Aber gerade die (trotz der Monologform!) szenische Bewegung in Sprache und Geste des Lehrlings ist in meisterhaftem Vokalspiel wiedergegeben. Ein Vergleich der Beschwörungsformel des Lehrlings mit der des Meisters (Verse 9–14 bzw. 23–28 und 93–95) zeigt die Klangwirkung. Würdevoll und gewichtig trägt das a den Spruch des Lehrlings als die feste Plattform, von der aus das Wagnis unternommen wird, steigt aber auf zu dem lösenden e und schließlich zum i, das die Freude des fließenden Wassers und des hellen Badevergnügens vorwegnimmt. Die beiden letzten Verse der ersten und zweiten Nachstrophe haben keinen beschwörenden Charakter mehr, sondern lassen das Plätschern und Schwappen des Badewassers spüren. Auch in der versuchten Entzauberungsformel (Verse 37–40) wechseln a- und e-Laute ab. Der Meister dagegen setzt in seiner Formel mit lockerndem (nicht spitzem!) i ein, geht zu schmeichelndem und lockendem e über (dreimal volltonig, dreimal schwachtonig) und endet in klangvollem Wechsel von bannendem ei und wiederaufgenommenem e. Was in den drei Schlußversen ausgesprochen wird, ist eher liebevolle Mahnung als Beschwörung. Die acht Wörter der vorausgehenden Beschwörungsformel indes zeigen Überlegenheit, Macht des Wortes, Klangfülle auch im Verzicht auf extreme und sonore Vokale, dazu in der Wiederholung des Wortes »Besen«, das so zum Namen wird, Liebe des Meisters zu aller Kreatur, auch zur magisch geschaffenen. Und wieder wird mit feinster Ironie die komische Situation des Lehrlings aufgedeckt.

Der Gehalt der Ballade sei kurz angedeutet. Wie immer bei Goethe steht der Mensch in der Auseinandersetzung mit dämonischen Mächten. Aber anders als im »Erlkönig« drohen diese Mächte nicht ursprünglich von außen her, sondern wachsen, dadurch daß er sie erschafft, aus dem Inneren des Lehrlings heraus. Zwar sind diese Geister im Gedicht durchaus existent. Sie sind Besitz des Meisters (»seine Geister«), der

sie ruft »zu seinem Zwecke«. Der Besen, auch in seiner Doppelung, ist nicht nur magischer Gegenstand, sondern dämonisches Wesen. Er hat Beine und Kopf (Verse 19 und 20), er zeigt Miene und Blicke (Vers 26). Aber dieses Wesen ist innerhalb des Gedichts geschaffen durch den Willen des Lehrlings als Inkarnation seiner niedrigen Haltung, gegen die er ja auch die »hohen Mächte« anruft (Vers 84). Diese Haltung des menschlich noch nicht gereiften Lehrlings zeigt sich als Schöpferwille ohne Kraft, kecke Überheblichkeit, Vermessenheit im ursprünglichen Wortsinn (falsches Maß!). Im Grunde kämpft der Junge also gegen sich selbst, gegen sein schlechteres Ich. Die Bedrohung erwächst aus seinem eigenen ungeordneten Verlangen. Daher auch der Monolog, der, wie im Seelendrama (Iphigenie!), die innere Handlung nach außen projiziert. Wir wissen, daß Schiller starken Einfluß auch auf diese Ballade genommen hat. Trotzdem läßt sie sich nicht vergleichen mit den großen Ideenballaden Schillers, in denen der Mensch durch freien Entschluß sich selbst überwindet (»Kampf mit dem Drachen«). Goethe wollte keine Lehre geben, sondern ein Bild; ein ironisches zwar, das aber – die zwei letzten Verse zeigen es – den Meister als die geprägte Persönlichkeit darstellt. Es gibt in diesem Gedicht keine Sentenzen, die, wie bei Schiller, als Überschrift stehen könnten. Die vielzitierten Verse »Die ich rief, die Geister, / Werd ich nun nicht los« stehen, anders als Schillers Sentenzen, nicht bündig da, gleichsam als Lehrsatz und Lebensweisheit. Sie sind organisch eingebettet, wachsen aus dieser einzigartigen Situation heraus und sind, auch in ihrer sprachlichen Prägung, nur hier sinnvoll. Gleichzeitig haftet ihnen das Typische klassischer Kunstwerke überhaupt an: ihr Geltungsbereich ist größer als ihr zufälliges Wirkungsfeld – die Verse wurden zum Zitat. Es wäre aber falsch, von diesem Zitat aus die Ballade aufzurollen. Das wesentlich Goethesche an ihr würde verfälscht, das dämonische Bedrohtsein würde zur moralischen Verirrung, die Seinsangst zu einem Schuldbekenntnis. Das »klassische« Anliegen Goethes bestimmt auch den »Zauberlehrling«: seine »herkömmliche Ordnungs- und Reinigkeitsliebe«, von der er in der »Belagerung von Mainz« spricht, verlangte, daß die Unordnung, die aus Unzulänglichkeit entsteht, durch die Kunst des Meisters zur Ordnung gebildet wird. Unordnung konnte Goethe, wie er selbst sagte, nicht ertragen. Sie widersprach seiner Idee von einem harmonischen Kosmos. So stellt sich der »Zauberlehrling« dar als der Sieg der Ordnung über Gefährdung und Chaos. Die ruhige Klarheit der Beschwörungsformel des Meisters gegenüber den turbulenten Tiraden des Lehrlings sind schönster Ausdruck dieser Ord-

nung im Weltgefüge. Man wird aber mit Fritz Strich[10] auch im Blick auf die Gestalt des resignierenden Lehrlings feststellen können, daß Goethe sich den Platz im Kosmos gegen das Chaos stets nur durch Verzicht erkämpfte – so wäre auch der »Zauberlehrling« Bruchstück einer großen Konfession! Daß Goethe diese entsagende Einordnung in die Notwendigkeit des Kosmos vollzogen hatte, das beweist eben sein ironischer Abstand zu unserer Ballade.

Goethe hat sich mehrfach über die Ballade als Gattung geäußert, u. a. in dem berühmten Satz, daß »hier die Elemente noch nicht getrennt, sondern wie in einem lebendigen Ur-Ei zusammen sind«. Davor heißt es: »Das Geheimnisvolle der Ballade entspringt aus der Vortragsweise«. (In »Kunst und Altertum«). An Zelter schrieb er am 21. Juni 1827: »Die glücklich lebendige Verschmelzung des Epischen und Dramatischen in höchst lakonischem Vortrag ist nicht genug zu bewundern«. Wir dürfen und müssen also die Ballade – und hier insbesondere unseren »Zauberlehrling« – von der immer wieder genannten Form her interpretieren. Sie spricht auch in ihrer frischen und kecken Art – bei völliger Kongruenz mit dem Gehalt – unsere Untertertianer besonders stark an.

Schon die Überschrift deutet viel an, ohne viel zu verraten. Es steckt ein Paradoxon in ihr, denn Zauber und Lehrling wollen nicht recht zueinander passen. Die Kinder bringen eine Vorstellung vom Lehrling mit: keck, vorwitzig, neunmalklug, respektlos, ein bißchen Berliner Schusterjunge oder Bäckerbursche. Und wirklich, unser Zauberlehrling zeigt diese Unverfrorenheit: ohne jede Achtung spricht er vom »alten Hexenmeister«, keck will er »seinen« Geistern den eigenen Willen aufzwingen. Was er sagt, klingt fast wie ein blasses Echo des prometheischen Ichgefühls: sie sollen »nach meinem Willen leben«. Aber hier wird auch schon die Ironie spürbar, die wir in der Überschrift vermuteten und die sich als »pädagogische Ironie«, als heilsame Kur erweisen wird. Gewiß, er war fleißig, Wort, Werke (Verrichtungen) und Brauch hat er sich gemerkt, und nun hat ihn die Überheblichkeit gepackt; er hält sich für klug genug (Geistesstärke!), um auch – wie der Meister – Wunder zu vollbringen.

Die Handlungssituation bestimmt die Sprechsituation. Haben unsere Tertianer sich in die Lage des Lehrlings hineinversetzt, so können sie seine Worte richtig sprechen. Mehr an Interpretation ist nicht nötig. Die erste Strophe mit ihrer »Angabe« fällt ihnen nicht schwer.

[10] Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, Bern 1949.

Händereibend vor Triumphgefühl betont der Lehrling das »Hat ... doch einmal«, das »seine Geister« und »nach meinem Willen« und schließlich: »Tu ich Wunder auch«. Nun freilich heißt es erst mal versuchen. Langsam spricht sich der Lehrling in der Nachstrophe die »Worte«, die Zauberformel vor. Er hat sie sich wirklich gemerkt, er wird sicherer, er spricht gegen Ende der ersten Strophe schon flotter, und er wird beim zweiten Mal die Formel feierlich und beschwörend sprechen. Sein Versuchsobjekt ist der Besen. Er spricht ihn unhöflich an mit »du alter Besen«, ebenso verächtlich, wie er »der alte Hexenmeister« gesagt hatte. Er beleidigt ihn gar mit »schlechte Lumpenhüllen«, die er ihm höhnisch als Knechtsgewand zuweist, er betont den Abstand von »Knecht« und Herr, der seinen Willen durchsetzt. An diesem Objekt kann er gleich auch das »Werk« vollziehen, das Gestalten zum dämonischen Wesen mit Kopf und Beinen – anders kann er sich einen Diener nicht vorstellen. Auch diese zweite Strophe werden wir also verächtlich und überheblich sprechen müssen, doch nicht ohne die Freude des Schöpfers im kleinen.

Der Auftrag ist schon in der Zauberformel gegeben: der Lehrling, der wohl sonst dem Meister das Bad richten mußte, will jetzt einmal »großer Herr« sein und seinerseits diesen Genuß auskosten. So klingt die dritte Strophe voll Stolz über die gelungene Beschwörung, als könne der Junge das Wunder selbst nicht fassen. »Seht«, »wahrlich«, das wiederholte »wie« in erstauntem Ton steigern die Freude des kleinen Zauberers bis zum Entzücken. Es fällt den Kindern nicht schwer, die Sprechsituation zu begreifen. – Aber nun reicht die Wasserfülle. Mit steifer, feierlicher Beschwörung, die reichliche Unsicherheit verrät, möchte der Lehrling den Besen anhalten. Aber da erkennt er, daß er sich das Wort doch nicht gemerkt hat, auf das es ankommt. Zweimal wird »das Wort« zitiert – in der Nachstrophe zu Strophe 3 und zu Beginn der Strophe 4. Fünfmal ruft der Lehrling in der Folge »ach!«, ein Wort höchster Not. Dieses »ach« verlangt im Vortrag die verschiedensten Nüancen. Es ist erschrocken zu sprechen in den Versen 41 und 43, voll bangen Entsetzens in 49 und 55, voll demütigen Flehens in Vers 84 und mit erlöstem Aufatmen in Vers 89. In den Versen 41 und 79 wird die Not unterstrichen durch das verzweifelte »Wehe, wehe!«.

Die Situation der Strophe 4 ist grotesk, vor allem im Vergleich zur Strophe 3. Alle Feststellungen wiederholen sich, in Strophe 4 teilweise intensiviert, aber was zuerst noch eitlen Stolz verriet, läßt nachher die nackte Angst erkennen. Der Irrealis zeigt die ganze Kläglichkeit des

kleinen Gernegroß: er, der eben noch den »Knecht« verspottete, jammert: »Wärst du doch der alte Besen!« Aber der ist nun einmal allzu gehorsamer Diener, und die »Geistesstärke« des Jungen versagt, seine magische Kraft reicht nicht aus zur Rückverwandlung. Die Angst, die aus der Strophe 4 spricht und die durch Interjektionen erhärtet wird. werden unsere Schüler ohne Mühe sprechend gestalten, unbewußt mit jenem Schuß Schadenfreude, der der Ironie der Szene entspricht. – Indessen steigert sich die Angst des Jungen zur Verzweiflung. Es ist »not-wendig«, daß etwas geschieht, um die Not zu wenden. Dem Jungen wird »immer bänger«. Schon glaubt er, Tücke aus Miene und Blick des doch sicher ausdruckslosen Dieners zu lesen. Er schmäht ihn, er beschimpft ihn (Verse 57, 61, 63) – aber alles Schimpfen und Wettern hilft nichts, es fehlt eben die magische Kraft des rechten Wortes. Der scheltende Ton dieser Strophe gelingt den Schülern im Vortrag leicht, ebenso auch der Ausdruck fassungsloser Ohnmacht in dem doppeltonigen »steh doch«, das gleichzeitig den verzweifelten Entschluß in der Nachstrophe der Strophe 5 erklärt. Der Lehrling greift in seiner Verzweiflung zur Gewalt. Er will die Materie mechanisch zerstören und vergißt dabei (oder hat es nie begriffen), daß er die Materie doch eben vergeistigt hat nach seinem Willen. Was er spalten kann, ist nur die Form, nicht aber das Geistwesen. Doch sein blinder Eifer reißt ihn mit – wir werden das beim Lesen spürbar machen. Lauernd steht er im Hinterhalt und spricht sich einstweilen Trost und Hoffnung zu, »krachend« trifft das Beil, aufatmend läßt er es sinken: »Wahrlich, brav getroffen!«. Das glückliche und stolze und zugleich die etwas skeptisch gewordenen Zuschauer distanzierende »seht« aus der Strophe 3 kommt wieder, der Junge kann wieder frei atmen. Wir hören es im Vortrag. Wir hören aber auch gleich darauf den panischen Schrekken des »Wehe! Wehe!« Die magische Kraft wohnt in gleichem Maße jedem der Teile inne, zwei Diener tragen jetzt Wasser, verzweifelt stöhnt der Junge diese Erkenntnis hinaus. Und zum ersten Male geht er in sich und beugt sich demütig vor den hohen Mächten, die er bisher glaubte überspielen zu können. Nun ist er machtlos, er kann nichts mehr tun. Aber er kann sich wieder an seinen richtigen Platz einordnen, die Ordnung wiederherstellen, die er zerstört hat. Seine Angst aus Todesnot («Welch entsetzliches Gewässer! . . . Herr, die Not ist groß!«) wirkt komisch, es geschieht ihm recht; sein Notruf wird im Vortrag etwas kläglich klingen. Der »alte Hexenmeister« heißt nun »Herr und Meister«, das »Herr« wird wiederholt, und das schon in Abwesenheit des Meisters, wo reine Höflichkeitsformeln nicht zu er-

warten sind. Der Lehrling unterwirft sich vielmehr dem Herrn auch innerlich, er kehrt an seinen dienenden Platz zurück, er beichtet und gesteht – nicht seinen Unfug, der wird ohnehin offenbar, sondern sein inneres Versagen: »Die ich rief, die Geister, / Werd' ich nun nicht los.« Die Demut, die sich selbst bezwungen, wird, wie im »Kampf mit dem Drachen«, belohnt. Der Meister, zur rechten Zeit zurückgekehrt, rügt nicht und moralisiert nicht. Er nimmt mit seiner magischen Kraft die Gefahr von dem Jungen. Gleichzeitig gibt er dem Besen sein Wesen und seine Würde zurück mit der doppelten Anrede »Besen, Besen!«. Er stellt das Gleichgewicht zur Überschrift wieder her mit dem wieder aufgewerteten Schlußwort »der alte Meister« und korrigiert damit gleichsam den ersten Vers des Monologs mit seinem verächtlichen »der alte Hexenmeister«. Was dem Lehrling frivoles Spiel war, das ist dem Meister heilige und verantwortungsvolle Aufgabe. Nach dem erregten Notschrei des Lehrlings werden wir die zwei Schlußverse des Meisters ruhig, würdevoll und zwingend sprechen, gleichsam zum Publikum hin, denn sie sind allgemein gültig. Wir begreifen, daß zur geistigen Beherrschung magischer Kräfte Reife und Erfahrung gehören.

Zweifellos macht den Tertianern das Nachzeichnen der Situation und das anschließende sprecherische Gestalten viel Freude. In echter Gemeinschaftsarbeit wird so Strophe um Strophe nacherlebt, und der Lehrer wird nur eingreifen, wo eine Situation nicht gleich erfaßt wird. Am Schluß versucht ein Schüler, die ganze Ballade gut zu lesen: Auch der Lehrer kann es abschließend tun, oder eine Schallplatte kann eine künstlerische Leistung vermitteln. Auf jeden Fall sollen die Schüler das Kunstwerk nun noch einmal ganz erleben.

Zur Methode der Einleitung ist hier wenig zu sagen. Die Schüler könnten wohl zu Hause die Ballade lesen und dabei versuchen, aus der Situation den richtigen Ton zu erschließen (Aufgabe). In der Klasse wäre dann gemeinsam der beste Vortrag herauszuarbeiten. Aber diese »Vorbereitung« nimmt zu viel von der Spannung vorweg, die unsere Jungen und Mädel in die Grundstimmung der Ballade hineinführen soll. Besser ist eine kurze Einstimmung über das Zaubern und den Zauberer (Rückblick auf Märchen), wobei ein kurzer Blick zu werfen wäre auf den Unterschied zwischen der magischen Zauberkraft und der Fingerfertigkeit unserer »Zauberkünstler«. Ich habe erlebt, daß die Kinder von selbst auf diesen Unterschied hinweisen. Die Begriffe »Formel« (Wort!) und »Zauberkraft« können schon jetzt festgelegt werden (Tafelarbeit!). Dann läßt man die Ballade von der Klasse still

67556
lesen mit dem Hinweis: »Beachtet einmal, wie der Lehrling in den einzelnen Situationen wohl gesprochen haben mag«. Dann wird man, wie oben dargelegt, die Situation herausarbeiten und Strophe für Strophe (oder Situation für Situation) nachgestalten lassen. Diese Erarbeitung der Ballade umfaßt zwei Unterrichtsstunden. Anschließend sollte dieses Gedicht von der Klasse auswendig gelernt werden. Da – bis auf die letzte Nachstrophe – nur der Lehrling spricht, brauchen sich unsere Tertianer nicht dialogisch auf verschiedene Rollen umzustellen, sondern können immer als die gleiche Person sprechen. Die dramatische Spannung liegt ja eben in der Auseinandersetzung des Zauberlehrlings mit dem magischen Gegenstand.

Eine schriftliche Aufgabe kann (muß aber nicht!) diesen Spannungsbogen deutlich machen, etwa in folgender Art:

»Weise nach, wie sich in den verschiedenen von ihm gebrauchten Ausdrücken jeweils der Seelenzustand des Zauberlehrlings verrät.«

»Wie nennt der Lehrling im Verlauf der Ballade den Besen? Was erkennt man daran?« (alter Besen – Ausgeburt der Hölle – verruchter Besen – Stock – Kobold – die Geister).

»Wie ändern sich Wortwahl, Satzbau und Rhythmus mit der Situation?«

Wenn diese (oder ähnliche) Aufgaben zur Auswahl gestellt werden, dann greifen nach der Erarbeitung des Gedichts gerade auch gute Schüler gern nach dem letzten Thema. *Kurt Bräutigam*

Johann Wolfgang Goethe

Der Fischer

Wie »Erlkönig« und ihm zeitlich vorausgehend, gehört der »Fischer« der voritalienischen Weimarer Epoche zu. Die Ballade ist wahrscheinlich im Jahre 1778 entstanden. Sie findet sich zuerst gedruckt in: Volks- und andere Lieder, in Musik gesetzt von [Karl] S[igismund] Freiherrn von Seckendorf (geb. 1744, gest. 1785, damals Kammerherr in Weimar) 1. Teil, S. 4, Weimar 1779; ferner, im gleichen Jahre, bei: Herder, Volkslieder nebst untermischten andern Stücken 2. Teil, 1.

Buch Nr. 1, Leipzig 1779[1]. In beiden Drucken finden sich Abweichungen gegenüber dem hier als maßgeblich betrachteten Text in Goethe's Schriften (Göschen, Leipzig) Bd. 8 (1789), S. 155 und der Vollständigen Ausgabe letzter Hand Bd. 1, S. 185 (Cotta, Stuttgart und Tübingen 1828). Auf Goethe's Schriften fußt auch die heute allgemein zugängliche Hamburger Goethe-Ausgabe von Erich Trunz Bd. 1, S. 153 (Anmerkungen S. 483f. bzw. – 4. Auflage – S. 481f.)[2].

Hinweise auf mögliche Entstehungskomponenten dieser Ballade mögen erwähnt werden, von entscheidender oder gar klärender Bedeutung für die irrationale Genesis des Kunstwerkes sind sie nicht. Da steht einmal der Freitod der Christel von Laßberg, Tochter eines Obersten von Laßberg, in der Ilm am 16. Januar 1778 und, darauf bezüglich, ein Brief Goethes an Frau von Stein vom 19. Januar 1778, mit Worten, die fast aus der Ballade genommen zu sein oder auf eine intensive Erfülltheit von ihr hinzuweisen scheinen, ohne daß sie Anstoß dazu sein müssen: »Diese einladende Trauer hat was gefährlich Anziehendes wie das Wasser selbst, und der Abglanz der Sterne des Himmels, der aus beiden leuchtet, lockt uns.« Auf der andern Seite überliefert uns Eckermann vom 3. November 1823 eine Bemerkung des alten Goethe: »Es ist ja in dieser Ballade bloß das Gefühl des Wassers ausgedrückt, das Anmutige, was uns im Sommer lockt, uns zu baden; weiter liegt nichts darin«, deren harmlose beiläufige Motivierung wohl kaum geeignet ist, das Ur-Geschehen dieser Ballade zu verdeutlichen.

Wir haben es hier wie, unter andern Akzenten, beim »Erlkönig« mit einer jener naturmagischen Balladen des Dreißigjährigen zu tun, der in einem ungeheuer gesteigerten Einsfühlen mit der Natur von ihrem furchtbaren und schönen Geheimnis durchschauert wird. Gerade in solchen Balladen, die weder der nüchternen objektivierten Spannung des eigentlichen Dramas bedürfen, und doch dramatisch sind, noch in der versunkenen Ich-Aussage des rein lyrischen Gedichtes verharren, und doch – gerade gegenüber Schillers Lehrballaden – von lyrischer Eingestimmtheit erfüllt sind, gerade hier zeigt der Dichter, daß »alles Menschliche nur ein Hierogramm für kosmische Vorgänge, für Natur- oder Schicksalsmächte« ist[3]. Durch diese Balladengattung und mit ihr, die Trunz mit Recht »recht eigentlich Goethes schöpferische Leistung« nennt, ist der Dichtung eine völlig neue Welt erobert worden. »Das

[1] Herders Werke, Ausgabe Suphan, Bd. 25 (1885), S. 335.
[2] 1. Auflage 1948, 2. Aufl. 1952, 3. Aufl. 1956, 4. Aufl. 1958.
[3] Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin 1916, S 505.

menschlich Unbewußte und die Gefühlstiefen der Seele . . . erhielten . . . Sprache und wurden damit geistig neu errungen« (Trunz). Auf die Bedeutung dieser Leistung in einem »schon völlig vergesellschafteten Zeitalter« weist ganz besonders Gundolf (S. 507) hin, wenn er demgegenüber Goethe als »Urdichter« hinstellt, der auch die Ballade als die »Bildwerdung der außermenschlichen Schauer wieder gefüllt« hat.

Denn was liegt vor? »Lenore« ist eine Gespensterballade. Sie bedeutet noch keine Erfüllung, da sie noch das seichte Geplätscher der alten Romanze zu überwinden hat, die »bei uns zu nichts als zum Niedrigkomischen und Abenteuerlichen gebraucht oder vielmehr gemißbraucht« wurde (Herder, Briefwechsel über Ossian), und auch als »stilisierter Bänkelsang«[4] in dessen Ton gekleidet war. Die echte Volksballade aber, die Goethe im »Sturm und Drang« auf seinen Streifereien im Elsaß kennengelernt und aufgezeichnet hatte und die den Dichtern seiner Generation durch die »Reliques of Ancient English Poetry« (1765) des englischen Bischofs Thomas Percy in herrlichen Proben englischer und schottischer Volksdichtung – darunter »Edward« – bekannt geworden war, erneuert sich in der Welt des »Fischers« wie »Erlkönigs« (auch »König in Thule«, »Der untreue Knabe«; nicht aber »Totentanz«, »Zauberlehrling« oder gar »Die Braut von Korinth« und »Der Gott und die Bajadere«). Hier wie im Märchen erleben wir das Magische volkstümlich und zugleich in höchst sublimierter Formgebung des Individualdichters. Trunz weist auf die bedeutungsvolle Tatsache hin, daß Märchen und Ballade »zugleich Gattungen der Volksdichtung und der Kunstdichtung sind, gleichwie ihre Haltung der schlichtesten und der verfeinertsten Seele in gleicher Weise entspricht«. Versuchen wir zu begreifen, was es bedeutet, daß sich gerade hier bei den naturmagischen Balladen dieses Doppelsein völlig neu und harmonisch voll erfüllt! Wir registrieren bescheiden mit Trunz über die Urkraft solcher im Sinne Gundolfs geistig dämonischen Potenz, die uns nur noch bei Mozart so begegnet: »Und wie so oft bei ihm [Goethe] war das Neue auch sogleich das Vollkommene.«

Diese Betrachtungen gingen von der hier zu behandelnden Einzelballade gewiß weit ins Allgemeine. Sie sind wohl dennoch dem um ihre Erschließung Bemühten nicht ohne Nutzen; denn einmal bilden »Fischer« und »Erlkönig«, bei aller Verschiedenheit des ihnen Eigentümlichen, eine unlösliche Einheit als naturmagische Balladen, weiterhin macht eine gewisse Überschau ihres gemeinsamen Ur-Reizes erst ihren

[4] Erwin Sternitzke, Der stilisierte Bänkelsang, Würzburg 1933.

Einbau in das Schaffen des Dichters fruchtbar, und schließlich soll dieser so geschaffene (Kunst-!) Balladentypus unvereinzelt und auch in seinem geschichtlichen Verwoben-Sein begreiflich geworden sein, wenn er wesentlich später, wirklich echt erst bei der Droste, wiederbegegnet. Im besonderen Falle erübrigt es sich infolgedessen, hier Gesagtes beim »Erlkönig« noch einmal herbeizuziehen.

Drängendes Geschehen und seine Entwicklung in balladenhafter dramatischer Spannung kennt der »Fischer« nicht. Dafür aber wirkt hier eine innere Spannung, die »sich wie ein Netz in immer dichter werdenden Maschen um Herz und Sinne legt« (Ennemoser S. 49)[5]. »Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll«, in diesen Worten sind in Klang und Rhythmus die numinosen Kräfte des Wassers eingefangen. Der damit gegebene Akkord, den ja die letzte Strophe zurückspiegelt, erfüllt das ganze Gedicht, das zwar einen äußeren geringen Handlungsbestand hat – Begegnung des angelnden Fischers mit einem ihn verlokkenden Wasserweib, das ihn schließlich in die Flut zieht –, das aber in seiner inneren Schicht eine so harmonische Verdichtung des magisch anziehenden Elementes des Wassers aufweist, daß hier allein das ungeheure Faszinans den Menschen überwältigt und kein Umschlagen in das Tremendum einer gewaltsam verderblichen Lösung heraufbeschwört. Der Mensch, anfangs »kühl bis ans Herz hinan«, sitzt und lauscht wie dem dunkel verlockenden Spiel des Wassers so dem Sang und Wort der Wasserfrau, und als sie geendet hat und das geheimnisvolle Element spielerisch betörend nach ihm greift, indem es ihm den nackten Fuß netzt, »da war's um ihn geschehn«: Halb verlockt, halb willentlich geht er ein in ein Neues, Unbekanntes, das ihn – »doppelt schöner, feuchtverklärt« – »sehnsuchtsvoll« erfüllt. Dabei klingt Erotisches nur sehr leise an; denn die Dämonie der Wasserfrau ist nicht eigentlich dieser Art, ihr Gesang verlockt nicht zu *ihr*, sondern in die Region ihres Elementes, das den Fischer schon am Rande »ruhevoll« werden ließ.

In diese Harmonie paßt auch die Darstellung der Wasserfrau. Magisches Elementarwesen, ist sie dennoch weder bloßer Spuk oder blutlos gebliebener Schemen, noch bloßes Weib, das mit sinnlich schmückenden Attributen nach Menschenart dargestellt werden müßte. In einer einzigen Impression erfaßt der Dichter das »feuchte Weib«: Als es aus dem Wasser aufsteigt, teilt sich die Flut *empor*, das heißt, »sie wölbt

[5] Maria Ennemoser, Goethes magische Balladen. Versuch einer Auslegung. Dissertation Münster 1939.

sich in liebevoll mitgehender Bewegung um die Gestalt der Wasserfrau« (Ennemoser, S. 59). Ein Bild, das antike und Renaissance-Darstellung der Ἀναδυομένη flüchtig wachruft und auch so Atmosphäre des Unwiderstehlichen, weil des unbegreiflich Anderen schafft. Auch der Ort paßt sich dem ein. Es ist heller Tag, der des Himmels Blau im Wasser spiegelt, keine Unheimlichkeit gestaltlosen Zwielichtes. Furchtbares, Verderbliches hat in solcher Ausgeglichenheit keinen Platz. Das Magische ist »eindringlich sanfte Betörung« (Ennemoser, S. 49), der Sang der Wasserfrau hat nichts Drohendes oder Forderndes, und der Verzauberte stirbt nicht, noch wird er in den Tod gezogen, er verliert sich in eine naturmystische Vereinigung, die allein das Gedicht aus seinem Ansatz auch sinnvoll beschließen kann.

In das Lyrische, ohnehin Merkmal der naturmagischen Kunst- wie Volksballaden, ist das Geschehen des »Fischers« tief eingebettet, und das gibt ihm eine weitere Ausgeglichenheit, die vor allem auch im Rhythmus der Worte mitschwingt. In strenger Alternierung wiegen ruhige Jamben wie das quellende Auf und Ab des Wassers, wobei die gekreuzten Reime – man beachte dagegen die hart geschlossenen Reimpaare im »Erlkönig« – in gleicher und gleichmäßiger Weise weiterziehen. Es sind jambische Viertakter, bei denen jeweils in Vers 2, 4, 6 und 8 der letzte Takt pausiert. Wir dürfen jedoch den »Fischer« nicht dem gleichen Typ wie Bürgers »Lenore« zuweisen, wie es Ennemoser tut (S. 63). Daß sich »Lenore« durch Reimpaare in der zweiten Strophenhälfte grundsätzlich unterscheidet, ja gerade dadurch noch den Stich ins Bänkelsängerische behält, darf nicht übersehen werden, wenn anders der Einheitlichkeit der wohllautend bestrickenden Wort-Musik im »Fischer« Gerechtigkeit widerfahren soll. Ennemoser (S. 64) weist selbst darauf hin, wie weitgehend sich natürlicher Sprechton und rhythmische Hebung in diesem Gedicht »ineinanderschmiegen«. Der formalen Beugung des jambischen Metrums etwa in Str. 1, 4 (Kühl bis ans Hérz hinán) gibt die schwebende Betonung sogar einen besonderen Reiz, und die drei stärksten Fälle in der dritten Strophe »Läbt sich« und zweimal »Lőckt dich« sind geradezu Mitte der Verzauberung; Ennemoser nennt sie »Grundsäulen der ganzen Strophe«. Das sind allenfalls rhythmisch musikalische Überhöhungen des Vortrages, die aber den gleichmäßig ruhigen Fluß der Verse niemals stören. Jähe Gipfel und Stürze gibt es nicht, sie würden die intensive Betörung des Faszinans ins Laute reißen und damit zerreißen.

Natürlich wird es nicht möglich sein, dem Tertianer mit diesem Gedicht das geradezu heidnische All-Verbundensein mit der Natur aus

dem Wesensbild des jüngeren Goethe zu erschließen. Jedoch sollte die Bedeutsamkeit solcher naturmagischen Dichtung vom bloß Märchenhaften äußerlich verwandter Vorgänge abgehoben und darum auch dieses Gedicht stets mit dem »Erlkönig« zusammen betrachtet, aber ja nicht ineinander geschoben werden. Der Grundakkord: »Das Wasser rauscht', das Wasser schwoll« erweist sich als der eigentliche Rahmen, der alles geschlossen bindet. Mit diesem durch nichts präludierten Vollklang wird Naturbild zu Geschehen verdichtet und dadurch alles zugleich in den magischen Bann eines bezwingenden numinosen Vorganges gezogen. »Wellenatmende« Bewegung lockt als »gefährlich Anziehendes«; sie umfängt gehaltlich alle einzelnen Züge des inneren wie äußeren Ablaufs ebenso, wie sie gestaltlich das aufgezeigte, eigenartig reizvolle sprachrhythmische Bild des Ganzen bestimmt. Wir zeigen die große Veränderung und Steigerung auf, die diese Zeile in der letzten Strophe symbolisch zum Träger eines menschlichen seelischen Vorganges macht, wie sie nun anpackt, zu sich zieht, wo sie zuerst fast nur Zustand war. Der Fischer, der dort saß, »ruhevoll, kühl«, ja es wird bewußt wiederholt, wie er »sitzt und lauscht«, er wird nun Objekt, in den magischen Vorgang hineingezogen. Eine zweite Umgrenzung liegt in der gleichfalls wiederholten Zeile: »Sie sang zu ihm, sie sprach zu ihm«, die sozusagen den inneren Raum der Ballade bestimmt, der in den beiden Mittelstrophen gegeben ist. Rational nüchtern, unwissend trotz Menschenwitz und Menschenlist, greift der Fischer in die stets dämonische Natur, der gegenüber er nicht »gesund« ist. Mag ihm des Fischleins Wohligkeit noch gleichgültig sein, doch als alle Gewalten, »herrlich wie am ersten Tag«, Sonne und Mond, des Himmels Blau und schließlich der reine Spiegel seines eigenen Angesichts sich in den »ewgen Tau« des magisch Berückenden senken, ist zugleich mit dem Sang der Wasserfrau der innere Raum erfüllt. Nun braucht sich das mystische Eingehen – keine Märchenentrückung! – in das elementare Natur-Sein nur noch zu vollziehen. Wenn wir richtig sehen, ist in diesem Sinne die Wiederholung der »sprach – sang« – Zeile lediglich als miteinstimmende Reminiszenz des Bewirkten, nicht aber als neuerliche Verlokkung zu verstehen. Im übrigen müssen wir einer voll beabsichtigten Parallelengliederung in diesem Gedicht Rechnung tragen. Besteht sie schon in einem gedehnteren Sinne zwischen Strophe 1 und 4, finden wir sie als Baumuster unzweifelhaft ebenso zwischen Str. 3, 1 – 3, 5 – 3, 7, so häuft sich das im Verbalstil der einzelnen Sätze in 1, 1 – 1, 5 – 2, 1 – 4, 1 – 4, 5 – 4, 7, begegnet aber auch sonst, z. B. in Str. 2, 3.

Schließlich mag auf die besonders reiche musikalisch-sprachliche

Ausgestaltung der entscheidenden dritten Strophe hingewiesen werden. Die Bedeutung gebende Auftaktlosigkeit im Sprechton der »Labt sich«- und »Lockt dich«-Verse ist bereits hervorgehoben worden. Die poetisch besonders wirksamen Wortzusammensetzungen »wellenatmend, feuchtverklärt« tragen »mit ihrer wechselseitigen Beschattung ein Irrationales« in sich (Pongs S. 91)[6]. Pongs sieht in solchen Worteinheiten Beziehungsmöglichkeiten verhüllt, durch die sich »um so stärker die Eigenart und Kraft des neuen Erlebens bezeugt«. Wie sehr aber die Welt der naturmagischen Balladen etwas völlig Neues war, als Goethe sie schrieb, ist eingangs dargetan worden. Die Kraft des Einfachen holte er aus der ihm so innig vertrauten Volksballade, und wieder einmal wurde er Sprachschöpfer, als er den Ausdrucksbezirk des seelischen Geschehens verfeinerte. *Wilhelm Heiske*

Johann Wolfgang Goethe

Erlkönig

Mit diesem Gedicht beginnt Goethes Singspiel »Die Fischerin«, das am 22. Juli 1782 in Tiefurt aufgeführt wurde. Noch im gleichen Jahre ließ die Herzogin-Mutter Anna Amalie das Singspiel in 150 Exemplaren drucken. In Goethes Schriften (Göschen 1787–1790) ist es nicht aufgenommen, wie ursprünglich beabsichtigt, sondern erst im 7. Band, S. 217 (1808) der ersten Cotta'schen Ausgabe von Goethes Werken (1806–1810) wieder abgedruckt[1]. Unsere Ballade jedoch erscheint unverändert unter Goethes Gedichten in Band 8, S. 157 der Schriften (1789)[2]. In der von Erich Trunz besorgten Hamburger Ausgabe befindet sie sich in Band 1, S. 154[3].

Als Entstehungszeit wird allgemein Anfang 1782 angenommen, wenngleich eine Tagebuchnotiz unter dem 5. August 1781: »Die Arien

[6] Hermann Pongs, Das Bild in der Dichtung, Bd. 1, Marburg 1927.
[1] Vollständige Ausgabe letzter Hand, Bd. 11, S. 91 ff. (Cotta, 1828). Sophien-(Weimarer) Ausg. 1. Abtlg., Bd. 12, S. 87 ff. (1892). –
[2] Vollst. Ausg. letzter Hand Bd. 1, S. 183 (1828).
[3] Über die Jahreszahlen der versch. Auflagen vgl. oben bei »Der Fischer«, S. 30. Anm. 2.

zu der Fischerin berichtigt«, ein früheres Datum, zumindest für die erste Konzeption, nicht ausgeschlossen erscheinen läßt. Entstehungsanlaß und inhaltliches Motiv liegen bei dieser Ballade weit offener als beim »Fischer«. Einmal ist es das Singspiel, mit dem Goethe »auf dem natürlichen Schauplatz an der Ilm«, wie schon vier Jahre vorher mit einer Rembrandt'schen Hell-Dunkel-Beleuchtung, zeigen wollte, »wie Wald und Fluß im Tal auf einmal rege wird«[4]. Durch die Hereinnahme einer dänischen Volksballade wie eines englischen und litauischen Liedes aus Herders wenige Jahre zuvor erschienenen »Volksliedern« (1778/79) gab er dem Ganzen einen Hintergrund, der auf Gestalten und in die Welt auch der naturmagischen Sage weist. Das stets wache Interesse für Herders Ausgabe, für die er ja schon 1771 (Brief an Herder, September 1771[5]) seine im Elsaß aufgezeichneten Volkslieder zur Verfügung stellte (drei davon übernahm Herder), wie die vertraute Verbundenheit mit dem Volkslied überhaupt zeigt sich hier wieder. Kann es da wundernehmen, daß auch eine eigene Schöpfung, wie sie den andern Liedern gegenüber »Erlkönig« ist, ihren Anstoß in »Erlkönigs Tochter« fand, einer in Herders »Volksliedern« Teil 2, 2. Buch Nr. 27[6] ins Deutsche übersetzten dänischen Volksballade[7]?

Erlkönigs Tochter

1. Herr Oluf reitet spät und weit,
   Zu bieten auf seine Hochzeitleut';
2. Da tanzen die Elfen auf grünem Land',
   Erlkönigs Tochter reicht ihm die Hand.
3. »Willkommen, Herr Oluf, was eilst von hier?
   Tritt her in den Reihen und tanz' mit mir!«
4. »Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
   Frühmorgen ist mein Hochzeittag.«

[4] Aus dem Nachlaß, »An Herder und seine Gattin, Weimar, den 17. Juli 1782«: Weimarer Ausg. 1. Abtlg., Bd. 4, S. 220 f. (1891).
[5] Die Briefe des jungen Goethe, hrsg. v. Gustav Roethe (Leipzig o. J. [1926]), Nr. 49, S. 122 f.
[6] Herders Werke, Ausgabe Suphan, Bd. 25, S. 443 (1885).
[7] Die dänischen Texte am besten in: Svend Grundtvig, Danmarks gamle Folkeviser (København 1853 ff.) Nr. 47; für Herders Text kommt besonders Nr. 47 B in Frage.

5. »Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Zwei güldne Sporne schenk' ich dir!
6. Ein Hemd von Seide, so weiß und fein,
Meine Mutter bleicht's mit Mondenschein.«
7. »Ich darf nicht tanzen, nicht tanzen ich mag,
Frühmorgen ist mein Hochzeittag.«
8. »Hör an, Herr Oluf, tritt tanzen mit mir,
Einen Haufen Goldes schenk' ich dir.«
9. »Einen Haufen Goldes nähm' ich wohl,
Doch tanzen ich nicht darf noch soll.«
10. »Und willt, Herr Oluf, nicht tanzen mit mir,
Soll Seuch' und Krankheit folgen dir.«
11. Sie tät einen Schlag ihm auf sein Herz,
Noch nimmer fühlt' er solchen Schmerz.
12. Sie hob ihn bleichend auf sein Pferd:
»Reit heim nun zu dein'm Fräulein wert!«
13. Und als er kam vor Hauses Tür,
Seine Mutter zitternd stand dafür.
14. »Hör an, mein Sohn, sag' an mir gleich,
Wie ist dein' Farbe blaß und bleich?«
15. »Und sollt' sie nicht sein blaß und bleich?
Ich traf in Erlenkönigs Reich.«
16. »Hör an, mein Sohn, so lieb und traut,
Was soll ich nun sagen deiner Braut?«
17. »Sagt ihr, ich sei im Wald zur Stund',
Zu proben da mein Pferd und Hund.«
18. Frühmorgen und als es Tag kaum war,
Da kam die Braut mit der Hochzeitschar.
19. Sie schenkten Met, sie schenkten Wein:
»Wo ist Herr Oluf, der Bräut'gam mein?«
20. »Herr Oluf, er ritt in Wald zur Stund',
Er probt allda sein Pferd und Hund.«
21. Die Braut hob auf den Scharlach rot,
Da lag Herr Oluf, und er war tot.

Hier, bei Herder, liegt auch der Fehler in der Benennung, der indessen zweifellos zu der eigenartig reizvollen Ausbildung der Titelgestalt bei Goethe beigetragen hat. Herder hat das dänische Elle(r)- (auch Elve(r)-) in »Ellerkonge«, das ist Elfenkönig, mit El = Erle (nieder-

deutsch Eller!!) kombiniert[8], und so entstand der neue Name für eine Gestalt, die in der nordischen Volksballade überhaupt nicht mit Erlen oder »alten Weiden so grau« in Verbindung gebracht wird. Die mit »Elveskud« (= von der Elfe geschossen, geschlagen) viel richtiger überschriebene alte dänische Volksballade – früheste Aufzeichnung 1550 –, die auch im übrigen skandinavischen Raum verbreitet ist, hat reiche Schicksale gehabt. Einmal bewirkt sie mittelbar Goethes Ballade. Dann wird sie über Herders Übersetzung deutsches Volkslied; mehrfach auf fliegenden Blättern, daraus schon als »Herr Olof« in »Des Knaben Wunderhorn« Bd. 1 (1806), S. 271 ff.[9] und noch 1930 in Pommern verbreitet[10]. Schließlich mündet sie unter vielfachen, für das jeweilige Volkstum und die mündliche Tradierung charakteristischen Veränderungen nach langer Wanderung über die Färöer, Island, Schottland und die Bretagne in die französische Complainte vom »Roi Renaud«, eine der schönsten alten französischen Volksballaden, auf die sich ihrerseits wiederum letzte Sekundärformen in andern Ländern der Romania stützen[11].

Eine ins einzelne gehende Nachzeichnung des Ganges der dänischen Volksballade interessiert hier ebensowenig wie textkritische Fragen zu Herders stark verkürzender Übersetzung, die auch den für das Ganze so charakteristischen Kehrreim beiseite läßt: »Aber das Tanzen geht so schnell durch den Wald« oder »Der Tanz er geht gut, gut geht er im Haine« (schwedisch). Gerade damit wird auf den Kern der Ballade, und zwar auf das Numinose dieses Tanzens von Anfang an hingewiesen. Die magische Natur der Unirdischen, die durch den Tanz an Herrn Oluf am Vorabend seiner Hochzeit zuerst verlockend, dann drohend herantritt, bricht schließlich in der dänischen Volksballade mit

[8] Vgl. auch die Stichwörter »Erle« und »Erlkönig« in: Trübners Deutsches Wörterbuch, Bd. 2 (1940), S. 229 und 230.

[9] Im Original fälschlich 261, da bei S. 270 im Druck nochmals 260 gezählt wird und somit alle folgenden Seiten gegenüber der 2. Auflage von 1819 um 10 Seiten zurück sind. Goethe bezeichnet das dänische Lied in seiner Besprechung dieses Wunderhorn-Bandes als »unschätzbare Ballade«.

[10] Pommersche Volksballaden. Unter Mitwirkung v. Hans Engel und F. M. Goebel hrsg. vom Pommerschen Volksliedarchiv. Ausgabe B: Mit Anhang, Leipzig o. J. (1933), Nr. 3.

[11] »Roi Renaud« abgedruckt bei George Doncieux, Le Romancéro populaire de la France, Paris 1904, Nr. 7. Hier finden sich auf S. 96–124 in einer umfassenden Monographie auch alle oben genannten Formen der Ballade für eine bequem vergleichende Überschau in französischer Übersetzung wiedergegeben.

brutaler Realität als »das Greifende« (Trunz[12]) in Olufs Diesseitigkeit ein und tut ihm vor unsern Augen »ein Leids« an. Alles Weitere ist im Skandinavischen Epilog, bekommt aber auf der Wanderung durch die anderen Länder sogenanntes »Achtergewicht« und wird in »Roi Renaud« reich ausgebautes Balladenkernstück, dem nunmehr der ganze Hauptteil von »Erlkönigs Tochter« (Str. 1–13), entzaubert!, in einer einzigen Strophe vorgeschuht wird.

Für Goethe, der Herders Text des nordischen Liedes vor sich hat, werden dieses immer unheimlicher bedrängende Umkreisen als Faszinosum und das endliche Zupacken einer dämonischen, belebten Natur als Tremendum die entscheidenden Nahtstellen zu einer eigenen Ballade. So ergeben sich hier ohne weiteres die der Ballade im allgemeinen eigentümlichen Spannungen aus den Gegensätzen. Scharf sind Gestalten und Kräfte gegeneinander abgesetzt und durch ihr verschiedenes Verhalten in diesem Ringen gekennzeichnet. Das völlig Andere gegenüber dem magisch bestrickenden Einklang im »Fischer« wird hier ganz deutlich. Darum sei auch auf die Behandlung jener Ballade im Rahmen dieser Arbeiten hingewiesen und auf die dortigen Betrachtungen allgemeinerer Art, die hier nicht wiederholt werden sollen.

Allerdings vollzog der Dichter die Formung des »Erlkönig« unter bedeutsam verrückenden Umgestaltungen von »Erlkönigs Tochter«. Scheint er sich in der Eingangszeile noch an die fremde Volksballade anzulehnen, so zeigt doch die rhythmisch aufgeregte Fragestellung sofort dramatische Bewegtheit[13]. Dabei wird oder ist diese Frage wie auch in Str. 2, 2–3, Str. 4, 1–2, Str. 6, 1–2 gleichzeitig oder bereits beantwortet. Sie ist dramatisches Stilmittel, wie es allgemein die Volksballade in reichem Maße kennt:

»Was zog er von der Hende? Von Gold ein Fingerlein«

oder

»Was fand sie an dem Wege stehn? Eine Hasel und die war grüne.«

Auch die Situation des Rittes zu zwielichtiger Stunde hat Goethe mit dem nordischen Dichter gemeinsam, nützt sie allerdings in weit reicherer Weise als Stimmungswert aus. Herr Oluf gerät in den Elfenreigen,

[12] Anmerkungen der oben genannten Hamburger Ausgabe.

[13] Vgl. dazu, wie in ähnlicher Weise Bürger den Anfang seiner »Lenore« dramatisierte gegenüber der ursprünglichen Form, die begann: »Lenore weinte bitterlich, / Ihr Leid war unermeßlich; / Denn Wilhelms Bildnis prägte sich / Ins Herz ihr unvergeßlich« (danach unverändert weiter).

und diese andere Welt wächst ihm mit ihrem bedrohlichen Drängen ganz real zu. Als Goethe statt Erlkönigs Tochter den Erlkönig selbst in die Handlung bringt, wird die unbestimmt spürbare erotische Magie der Volksballade in eine neue, im Grunde viel unheimlichere Bestrikkung erhoben, weil ihr mit menschlicher Verschuldung (z. B. Herr Oluf würde tanzen) oder Standhaftigkeit (Oluf lehnt bis zuletzt ab) gar nicht mehr zu begegnen ist. Es gibt nur Grausen, »und dennoch ohne den Vater überzeugen zu können« (Trunz), vor dem Unfaßbaren des magischen Einbruchs. Die Unheimlichkeit wird gesteigert durch das Irrationale, durch die, unserer Phantasie ungeheuren Antrieb gebende, Körperlosigkeit, in der der Erlkönig – und seine Töchter! – hinter seinen Worten zurückbleibt. Er wird sozusagen aus dem wachsenden Angstfieber des Kindes erzeugt, bis in Strophe 7 beide in einer meisterhaft vorbereiteten Wirklichkeitsphantasmagorie zusammenstoßen. Dabei unterliegt das Menschenkind, das Verbindung schaffend zwischen dem naturmagischen Dämon und dem nüchternen, rational erklärenden Menschen des unverzauberten Tages steht, weil es allein für den herandringenden Zauber empfindsam ist und sich ihm auch nicht entziehen kann, als »Gewalt« droht. Das Wirken dieser Gewalt dringt aber nur durch den Aufschrei des Kindes in das Bewußtsein des Hörers; Erlkönig, jetzt ganz nah, tritt dennoch nicht aus dem gestaltlosen Nebel seiner Welt hervor und zeigt gerade dadurch viel gefährlicher die dämonisch triebhafte, herrische Willkür als seine rachsüchtige Tochter, die Herrn Oluf den tödlichen Schlag auf sein Herz versetzt. Motivmäßig gesehen, entspricht die von vornherein gegebene Abwehrstellung des Kindes der Tanzablehnung des Ritters in der Volksballade. Goethe intensiviert aber das Verhalten durch die bange Angst vor der wie auch immer gesehenen Erscheinung (»Was birgst du so bang dein Gesicht«) und durch die rationalen Erklärungen des Vaters, die dennoch machtlos bleiben vor dem letzten, schrecklichen Ineinandergreifen des Außer-Menschlichen und unseres körperlichen Seins. Er, der Dichter, erlebte elf Jahre vorher selbst solches Gegenüber:

Schon stund im Nebelkleid die Eiche
Wie ein getürmter Riese da,
Wo Finsternis aus dem Gesträuche
Mit hundert schwarzen Augen sah.
(Willkommen und Abschied)

Das sind keine »poetischen Bilder«, das ist unmittelbares Erfaßtsein.

Sollte die Ballade, durch eine epische Strophe eingeleitet, nun mit dem letzten Aufschrei des Kindes schließen? Der Dichter schafft mit der wiederum epischen Schlußstrophe rein künstlerisch den vollen Rahmen, zugleich offenbart aber sie eigentlich erst ganz die Sinnlosigkeit jeglichen Tuns vor der Faszination oder dem Schrecken der überwältigenden naturmagischen Kraft.

Die bedeutsame Rolle des Rhythmus entspricht dem Szenen- und Handlungsaufriß, indem, in freier Anlehnung an Herders Volksballade, ein Metrum gewählt ist, das durch den freien Wechsel von Anapästen und Jamben jene spannende Unruhe erzeugt, die über dem Ganzen liegt und insbesondere die Hast des eiligen Rittes sogleich in der Anfangszeile ebensogut aufzufangen vermag wie das verlockende Wiegen des nächtlichen Reihens in Str. 5, 4 (nur Anapäste). Dabei ist in allen Versen die Taktzahl regelmäßig, bei sehr ungleicher Silbenzahl im einzelnen (z. B. Str. 7, 1: ∪ / ⏑ ∪ ∪ ∪ / ⏑ ∪ ∪ / ⏑ ∪ ∪ / ⏑), also ganz wie im Volkslied, dem die Ballade nach Anlage und Sprache (z. B. die Wiederholungen bei den Anreden in Str. 4, 1, Str. 6, 1 u. 3, Str. 7, 3) wesentlich betonter angelehnt ist als der »Fischer«. Gegenüber Herder und dem dänischen Volkslied, das allerdings noch die bei Herder ausgelassene Kehrreimzeile hat, faßt Goethe immer zwei Reimpaare zu einer Strophe zusammen. Die im Vergleich zu den Kreuzreimen im »Fischer« viel härtere Abtrennung der durchweg männlich ausgehenden Reimpaare kommt auch dem Gegensätzlichen und dem unruhigen Hin und Her des »Erlkönig« entgegen.

Der Schüler wird zunächst den Aufbau äußerlich erschließen können: zwei rahmende epische Strophen mit einfachen klaren Aussagesätzen, dazwischen die reinen Dialogstrophen als Mittel- und Hauptstück der Ballade. Wir lenken sogleich auf Bedeutung und Wirkung der oben besprochenen Frageform in der Anfangszeile und zeigen, daß die hier geschaffene Unruhe im folgenden weiterwirkt; denn die Betonung der behütenden Gebärde in Str. 1, 3–4, vor allem: »er faßt ihn s i c h e r«, steigert im Hörer unbewußt das Gefühl einer durch »Nacht und Wind« bereits leise angedeuteten Gefahr.

Die Verschiedenartigkeit der Rollen in den Dialogstrophen darf nicht übersehen werden. Echtes Zwiegespräch besteht nur zwischen Vater und Sohn, Erlkönig bleibt auch hier insofern gestaltlos, als seine Worte von überall her vorstoßen – er muß doch irgendwie die schnell Dahinreitenden ständig begleiten –, ohne je eine unmittelbare Erwiderung zu finden. Daran knüpft sich eine Betrachtung der steigernden Bauform: zweimal gibt der Dichter Erlkönigs Verlockungen eine ganze Strophe

(3 und 5); in sich wiederholender, überschneidender Rede wird in reichen Bildern ihre Betörung versucht. Die dramatische Wendung aber zur Gewalt wird in einem Reimpaar (Str. 7, 1–2) zusammengepreßt, füllig gedrängt bei knappstem Ausdruck, so daß jetzt auch der Aufschrei des Kindes wie gehaltlich so formal unabgetrennt auf derselben Stufe steht. Frage des Sohnes und Antwort des Vaters sind, entsprechend dem beruhigenden Versuch des Vaters, vernünftige Erklärungen zu geben, jeweils einem Reimpaar zugeteilt (Strophe 4 und 6), das in der zweiten Strophe aufgespalten ist, weil hier in Vers 1 mit der Frage des Vaters überhaupt erst in die Gesprächssituation eingeführt wird. Warum es auf den Aufschrei in Str. 7, 3–4 keiner Antwort des Vaters mehr bedarf, sagt uns der Dichter: »Dem Vater grauset's«; und in hart stoßenden, nüchternen Sätzen – Vers 2 als deutliche Reminiszenz aus dem Gegensatz zu Str. 1, 3–4 – berichtet er das Ende, das wir schon wissen, das uns mit dem Schrei aber zu jäh überrascht hätte. Goethe läßt die in die äußerste Verdichtung hochgerissene Spannung ausatmen. Wir empfinden die letzte Strophe als Auflösung der grellen Dissonanz, eine Auflösung, die natürlich nur in Moll stehen kann.

Dem rhythmisch-metrischen Ablauf soll bei dieser Ballade ein Wort gewidmet werden, das sich bei Untertertianern getrost auf ein mehr oder weniger hörmäßiges Erfassen seiner mitspielenden Funktion beschränken darf.

Für die Einbeziehung der dänischen Volksballade in die Unterrichtsbehandlung sind hier die Grundlagen aufbereitet worden. Wie weit der Unterrichtende davon Gebrauch machen will, wird von seiner Einsicht in die Bedeutsamkeit der »Stimme der Völker« für die hohe Dichtung bestimmt werden. *Wilhelm Heiske*

Johann Wolfgang Goethe

Der Totentanz

Am 15. April 1813 entschloß sich Goethe, vor den immer näher auf Weimar zurückenden Kriegswirren nach Teplitz auszuweichen. Unterwegs dichtete er die drei Balladen »Der getreue Eckart«, »Der Totentanz« und »Die wandelnde (ursprünglich »wackelnde«) Glocke«, Werkchen der späteren Jahre, in denen Volkstümlichkeit des Themas und virtuose Form ein reizvolles Ganzes ergeben. (Erster Druck von allen drei Balladen: Werke, 1815). Goethe war vom Krieg tief betroffen; um so deutlicher zeigt sich sein unbeschwertes Gemüt an diesen drei Balladen voll schalkhaftem Humor. Am 22. Mai 1813 schreibt er aus Teplitz an seinen Sohn August: ». . . In demselben Packet sende ich an Prinz Bernhard den famosen Todten-tanz als Ballade. Du kannst ihn dir gegen die wackelnde Glocke allenfalls austauschen . . . Diese Späße sollen nebenbey noch zu dem wichtigen Zwecke dienen, euch zu sagen, daß ihr in eurem jetzigen täglichen Zustand, er sey wie er will, froh und fröhlich seyn sollt: denn das Unheil, das in unserer Nähe vorgeht, und dem wir, wie einer vom Felsen dem Schiffbruch ganzer Flotten, sicher, aber mit Angst zusehen, ist ohne Gränzen . . .«.

Die beiden Motive in unserem Gedicht sind alt. Schon die Reigen-Allegorien des Mittelalters zeigen den Tod als unausweichliches Schicksal, zeigen aber auch das Übereinandergreifen der Bereiche von Leben und Tod und den Griff der Toten nach den Lebenden. Hans Holbeins Holzschnittfolge, der Lübecker Totentanz und Rethels »Auch ein Totentanz« haben das Motiv volkstümlich gemacht. Alt ist auch der Volksglaube, daß das »Wegnehmen einer Kleidung oder eine Verkleidung Macht über ein dämonisches Wesen gibt«[1]. Goethe benutzt also durchaus volkstümliche Motive (wie auch bei den beiden anderen auf der Teplitzer Reise geschriebenen Balladen). »Die Ausgestaltung im einzelnen, vielleicht auch die Verbindung beider Motive ist Goethesch[2].« Die Stimmung Goethes in jener Zeit zwischen dem Grausen vor dem Krieg und der Freude heiterer Geselligkeit, wie sie aus seinen Tagebüchern sichtbar wird, schlägt sich auch in der »grausig-humorvollen«

[1] Max Kommerell, Gedanken über Gedichte, Frankfurt a. M. 1956, S. 358.

[2] Goethes Werke, Hamburger Ausgabe. Hrsg. v. E. Trunz, Hamburg 1958, Bd. 1, S. 540.

(Witkowski) Ballade »Der Totentanz« nieder. Neben der »ironischen Haltung des Dichters«[3] spüren wir die ernste Einsicht in die schicksalhafte Verwobenheit des Lebens in den Tod. Der Humor dieser Ballade stellt sich dar als echte Ironie (griech. eironeia = Verstellung), als Enthüllung der Nichtigkeit des Türmers gegenüber der Geisterwelt, einer Nichtigkeit, die nur durch die höhere Ordnung (Begrenzung der Macht der Geister durch die Zeit!) nicht zur Vernichtung geführt wird.

In der ersten Strophe wird der Türmer in den Mittelpunkt gestellt. Er wird in einem absolut konstruierten Satz herausgehoben, durch das deutlich hinweisende »der« in das Blickfeld gerückt. Erwartungsvoll schaut er von seiner Turmstube auf die Gräberreihe hinab. Es ist Mitternacht, die Geisterstunde; der Türmer verharrt in ängstlich-neugieriger Spannung – das schwingende und tanzfrohe daktylische Metrum mit dem leichten Auftakt ist gleich im ersten Vers gestört, der Rhythmus ist gestaut im Trochäus »schaut zu« (viel leicht-sinniger wäre doch der Daktylus »schauet zu«!). Aber schon gleich ist die Zurückhaltung überwunden, die Viertakter und die Dreitakter fließen im Wechselspiel dahin, in lustigem Wechsel klingen die Vokale, nirgendwo hemmen Konsonantenhäufungen. Der Schauplatz wird magisch erhellt, das Mondlicht läßt den Kirchhof taghell aufleuchten, die aufsteigende Vokalreihe o-a-e-a / i-i-a des dritten und vierten Verses läßt das Aufleuchten spürbar werden. Da sieht der Wärter von seiner Höhe ein grausiges Schauspiel: die Gräber regen sich eins nach dem anderen, der a-Laut beherrscht den Vers und hemmt in seiner Breite den bewegten Rhythmus, dunkle o-Laute künden das Heraufsteigen der Toten, der letzte Vers der ersten Strophe mit der helleren, aber verhaltenen Vokalfolge ei-e-e und der schweren Konsonantenhäufung in »schleppenden« läßt uns miterleben, wie sich die bleichen Gestalten aus den Gräbern lösen. Es ist ein paradoxes Bild, das sich uns bietet! Die Mitternacht ist hell »wie am Tage«, der Lebendige steht reglos, die Toten beginnen sich zu regen. Sie steigen empor, im Gegensatz zur Blickrichtung des Türmers – er schaut »hinab auf die Gräber«. Welcher Art wird die Begegnung sein?

Es sind Schemen, was da aus den Gräbern steigt. Wohl sind sie Weib und Mann zu Lebzeiten gewesen, jetzt aber zum Neutrum geworden: »das« und »es« zu Beginn der zweiten Strophe sind die Subjekte. Sub-

[3] Hermann Binder, Goethe-Balladen auf der Unter- und Mittelstufe. Der Deutschunterricht, Heft 4/1956, S. 33. Einige Zeilen später weist Binder – in unserem Sinne – den »Totentanz« wegen seiner »tiefen Ironie« der Mittelstufe zu.

jekte im wirklichen Wortsinne; denn sie sind den Prädikaten »recken« und »ergetzen« unterworfen, der Wille zum Totentanz auf dem lichtvollen Kirchhof macht sie alle gleich, Altersunterschiede und sozialer Rang sind verwischt, »Knöchel« sind sie, die grotesk-schaurig menschlich-irdischem »Ergetzen« verfallen. Immer mehr Gespenster wachsen aus ihrer Grabesenge hervor, das scharfe kt (reckt), das scharfe z (ergetzen) zeigen die jähe Veränderung, ungetrübt fließt jetzt der Dreivierteltakt, er ordnet die Toten im umarmenden Satzbau der ersten zwei Verse zum Kreis, der sich schließt mit der Lautfolge kn-r-nd-kr-nz. Angesichts dieser Totenschar packt den starr zuschauenden Wächter (oder den Dichter?) das Mitleid: viermal steht das langgezogene »so« fast klagend im dritten Vers. Der klangvolle Vokalwechsel a-u-a-ei birgt etwas Fürsorgliches, Versöhnliches. Da hebt das Wörtchen »doch« diese mitleidige Erwägung auf; was die Toten noch unterschied, die Leichengewänder, wird dem »Ergetzen« hinderlich, das Hemmende zeigt sich ebenso im fallenden Rhythmus wie in der abfallenden Vokalreihe i-e-a und der – zum zweiten Male auftretenden – Konsonantenhäufung im Wort »Schleppen«. Diese körperlosen Wesen, eben noch mit »das« und »es bezeichnet, kennen keine Scham. Mit leichter Bewegung lassen sie die Sterbegewänder, die tarnenden Hüllen, fallen, sie schütteln sie ab wie überzeitige Früchte. Das ü-a-i-eu des 6. Verses, die l, n und r des letzten Verses, die Diminutivform »Hemdlein«, all das malt ein liebenswürdiges, fast neckisches Bild unschuldiger Freude; und der Übergang vom Viertakter zum Dreitakter, abgeschlossen durch runde ü-Laute, hat vollends etwas Friedliches, fast Behagliches.

Es geht in der vierten Strophe über ins Groteske. Die Wortwahl, die l-Laute in »Schenkel« und »wackelt«, die rd und tr im zweiten Vers lassen den Tanz als Parodie auf einen Walzer erscheinen, denn auch der Dreivierteltakt der ersten zwei Verse ist durch die schwere Konsonantenhäufung gehemmt (es stehen in diesen beiden Versen doppelt so viele Konsonanten wie Vokale, einschließlich der vier gemurmelten e). Die Situation wird vollends komisch, weil beim Reigen die Knochen im Takt aneinanderschlagen. Lautmalende Wörter, ein Verspaar (Verse 3 und 4) von musikalischem Vokalklang: i-a-u-ei / ü-ö-a und konsonantischer Geräuschkulisse (kl-pp-rt-ts) vollführen ein Konzert mit Xylophon und Kastagnetten und nehmen der Situation jeden Ernst. Dabei bleibt alles »im Takte«, in einer Tanzordnung, die freilich geborgt ist von den Lebenden, den Toten aber wesensfremd bleibt. An dieser Stelle tritt der Türmer wieder ins Spiel, der bisher passiver Beobachter des lebhaften Spuktreibens war. Das Bild der »vertrackten Gebärden«

kommt »nun dem Türmer so lächerlich vor«, daß er die Würde des Ortes vergißt und den Abstand zwischen den beiden entgegengesetzten Welten der Lebenden und der Toten schrumpfen sieht. Er vergißt auch das Mitleid, das er gefühlt hatte mit den armen Geistern, die so kläglich wirken in diesem kurzen, hektischen Schein-Dasein. Er verliert den Schauer vor dem Tode, er fühlt sich versucht, Verbindung aufzunehmen mit diesen Geistern, indem er ihnen einen Streich spielt. Was ihm »der Schalk, der Versucher« ins Ohr raunt, bildet die einzige direkte Rede im ganzen Gedicht, ist die Nahtstelle zwischen der Welt der Toten und der des Lebenden. Die Eindringlichkeit und Unwiderstehlichkeit der Versuchung wird unterstrichen durch das betonte »Geh!«, das in der letzten Zeile den Auftakt ersetzt. Dadurch wird sie vierhebig als einziger Schlußvers neben dem der 6. Strophe. Die Wichtigkeit dieser Achse im Geschehen wird durch das Gewicht der Tonsetzung unterstrichen. Darüber hinaus wird hier zum ersten Male im Gedicht der reimfreie Schlußvers auch als Aussage isoliert. Er hat Eigenwert als etwas Unerhörtes, als eine Wende im Ablauf des Geschehens. Deutlich ist in diesem Vers wieder ein Stau bemerkbar, als schrecke der Türmer doch halb und halb zurück vor dem tolldreisten Unterfangen: »Géh! Hóle!!«

Die Freveltat des Türmers wird nicht geschildert. In zwei Partizipien, die die vierte Strophe einleiten, im Gleichgewicht gehalten durch das verbindende »wie« in der Mitte, werden Gedanke und Tat zu einem Perfektum zusammengelegt. In der Kürze der elliptischen Aussage, in der überstürzten Konsonantenfolge des zweiten Halbverses »und er flüchtet sich schnell« wird die Hast des Diebes spürbar, der sich, das Wagnis wohl ermessend, nun hinter der bannenden Kirchentür verschanzt. Auch hier fällt das ironische Paradoxon auf, daß ausgerechnet »geheiligte Türen« einen Diebstahl decken müssen. Keiner der in den Reigentanz versunkenen Geister hat etwas bemerkt, lagen doch die Hemdlein hier und dort »zerstreut über den Hügeln«. Nichts hat sich scheinbar geändert. Noch immer scheint der Mond, stark herausgehoben durch die absolute Satzstellung, den Toten zu ihrem »schauderlichen« Tanz[4], noch immer schwingen die Verse 2 und 3 im Walzertakt – aber war der Tanz vorhin dem Türmer aus sicherem Abstand lächerlich vorgekommen, so wirkt er jetzt auf den Schuldigen »schauderlich«. Die

[4] Wir erinnern uns, daß auch in Bürgers »Lenore« der helle Mondschein notwendiger Hintergrund war für die Entfaltung der Geisterwelt (wiederholte Formel: »Der Mond scheint hell«). Die magische Anziehung der Toten aus dem Dunkel des Grabes erfolgt durch das helle Licht des Nachtgestirns.

Berührung mit den Toten – unmittelbar erlebt an dem Requisit in des Türmers Hand – hat den Schauer wieder geweckt. »Doch endlich« löst sich der Reigen auf, die hellen Laute zeigen die Lockerung der Runde, der letzte Vers wirkt wie ein Kehraus mit dem lautmalenden Jambus (= Schleuder!) »Und húsch«, der hier metrisch deutlich herausgestellt ist, und der Vokalfolge u-u-a.

War in der zweiten Strophe den Türmer das Mitleid angekommen, so packt es jetzt den Hörer[5]. Die fünfte Strophe beginnt recht kläglich. Die Hilflosigkeit des Gefoppten spricht aus der Wortwahl. Geisterhaft waren die anderen Toten weggeschlichen, nachdem sie ihre Gewänder wieder angelegt hatten. Der aber, der sein Hemd vermißt, trippelt, stolpert, tappet und grapst. Die Lautfolge, das wiederholte »und«, das Stakkato im Rhythmus, dazu die Vorstellung des nackten Skeletts, das sein Hemd sucht, bilden zusammen einen Höhepunkt des Humors, der auf unsere Kinder nicht anders wirken mag als die Eskapaden des Clowns in der Manege. Aber der Türmer lacht nicht mit. Auch der Dichter hält sich zurück. Was hier geschah, verstößt gegen das »Gesetz der Teufel und Gespenster« – kein Geselle hätte dem armen Kerl das je angetan. Nun aber ist er hilflos, denn er muß so in das Grab zurückkehren, wie er ihm entstiegen ist, und er kann nicht anders zurückkehren als seine Gesellen, deren Gemeinschaft er angehört. Der Eingriff muß aus einer anderen Welt gekommen sein. Wieder bringt der mittlere Vers in seiner Kürze (wie schon in den Strophen 1 und 2) eine bündige Feststellung. Hier aber ist sie von entscheidender Bedeutung: »Er wittert das Tuch in den Lüften« – in einem Bereich also, der nicht der seine ist, so wenig, wie sein Bereich der des Türmers. Es bahnt sich eine spiegelverkehrte Wiederholung des bisherigen Geschehens an: Wie der Lebende in die Welt der Toten hinabgestiegen war, um im Scherz sich ein Gewand zu holen, so steigt der Tote in den Bereich der Lebenden hinauf, um sich sein Eigentum notwendigerweise zurückzuholen. Der Tote will die Turmtreppe hinaufsteigen, den gleichen Weg also, den der Türmer genommen hatte und der zum Ziel führen müßte. Der 5. Vers malt in Konsonanten und Vokalen sein Ungestüm nach. Liquid- und Dentallaute häufen sich, die Reihe ü-u-ä-ü rüttelt und schüttelt, das Versende (»zurück«) aber beendet hart das Bemühen. Nun erweist sich die Klugheit des Türmers, der sich in den Schutz der gesegneten und

[5] »Balladen sind überhaupt Gedichte zum Vortrag«. Hamburger Ausgabe, Band 1, S. 535, Kommerell, a. a. O., erinnert an Goethes sonore Stimme, die seinem Vortrag zugute kam.

mit heiligen Zeichen gezierten Kirchentür begeben hatte. Hier hat der Tote keinen Zutritt. Gegenüber der heftigen Bewegung im 5. Vers spricht aus den beiden letzten Versen der Strophe Zuversicht und helles Glücksgefühl: i-e-ü-ü / i-a-eu. Aber der Tote steht nun einmal unter dem Zwang der Gesetze der Geisterwelt. »Das Hemd[6] muß er haben, da rastet er nicht« beginnt die sechste Strophe. Tragende a-Laute geben dem Satz etwas Unumstößliches, die hellen i-Laute der ersten vier Verse drängen nach oben, dem Bereich des Türmers zu. Das Gerippe steigt am Turm hoch. Die Bedrohung greift nach dem Türmer, der seither passiv geblieben ist, Zeuge des Geschehens. Der Dichter selbst bangt um ihn, er setzt ein warnendes »Nun« mit starkem Ton an die Stelle des Auftakts, drei schwachtonige Silben folgen und lassen alle Hoffnung schwinden, das Wort »arm« wird dahinter um so stärker betont, und wieder steht der Türmer im Blickpunkt (absolute Satzkonstruktion!), diesmal aber als Akkusativobjekt, als Ziel des Geschehens. Auch die Vokalreihe u-a-ü-a im 5. Vers wirkt wie ein Zurückfallen in die Ohnmacht. Wir fühlen: in den Augen des Dichters ist der Türmer kein Frevler, der »Versucher« war nicht der Teufel, der Arme war wirklich nur vom Schalk geritten. Aber er hat in die Welt der Toten eingegriffen, und nun greift sie nach ihm. Gefährlich wird ihm die ruckweise Bewegung des Gerippes an den Zieraten des Turmes empor: »es« – das Gespenstische, Namenlose – »ruckt sich hinan«. Gefährlich klingt das Wort »langbeinigen« mit der mahnenden Tonsilbe statt des Auftakts, und der ekle Vergleich mit den Spinnen birgt in sich das Eingesponnensein in das Unentrinnbare ebenso wie die lautlos heranschleichende Gefahr. Gewiß gibt der hilflose Türmer in seiner trügerischen Sicherheit und kläglichen Angst ein komisches Bild ab. Wer von uns möchte aber über ihn lachen? Bangen wir nicht eher um ihn in echtem Mitleid, wie es eben noch der Dichter getan hatte? Was wird geschehen?

Wie schon in der vierten Strophe verdichtet sich das unheilvolle Geschehen auch in der letzten. Die Wiederholung des Wortes »der Türmer« stellt diesen Unglücklichen einen Augenblick lang wiederum in den Mittelpunkt. Aber er ist nicht Handelnder, die aktivisch gebildeten Sätze haben passiven Charakter: ihm geschieht etwas. Er steht wie gebannt. Seine Ohnmacht wird deutlich im Irrealis: »Gern gäb er . . .« Zwar macht er wirklich den Versuch, dem immer näher heranruckenden Gerippe das Laken zuzuwerfen, aber das Tuch verfängt sich

[6] Neben Tuch und Laken ist hier Hemd wohl in der alten Bedeutung von »Hülle« gebraucht.

an einem Haken – der Türmer kann die mutwillig heraufbeschworene Bindung an das Totenreich nicht mehr aus eigener Kraft lösen, das Bild von der Spinne wird zum Sinnbild des Verstricktseins, des Geopfertwerdens. Er ist die Fliege im Netz. Der Dichter kann angesichts dieser Not nicht mehr an sich halten; ein Aufschrei entfährt ihm : »– jetzt hat er am längsten gelebt –«, die Laute wirken wie Widerhaken (häkelt – Zipfel – Zacken). Da trübt sich der Mond, der die Geisterbühne bisher taghell erleuchtet hatte. Ist das ein retardierendes Moment, ein Zeichen der Hoffnung für unseren Türmer? Oder ist es für ihn der Beginn der ewigen Finsternis? Sind die o-Laute (das getragene »Schon«, das düstere »Mond«) Bedrohung? Sind die folgenden i und ei voll Hoffnung, oder sind sie ein letzter Lichtstrahl vor dem Untergang? Der Tod steht dem Türmer bedrohlich nahe, denn was da heranruckt ist schon nicht mehr der genarrte Tote, das ist der Tod selbst, der Knochenmann, der nach dem Missetäter greift. Da »donnert« die Glocke – wieder ist das Wort durch die absolute Konstruktion herausgehoben –, sie schlägt »mächtig« das Ende der Geisterstunde, sie, die Künderin der Zeit, hat Macht über die Geister. Das Gesetz der Ordnung, das der Türmer leichtsinnig durchbrochen hatte, rettet ihn jetzt vor dem Verderben. Wuchtig dröhnt der Glockenschlag mit den vollen, offenen o-Lauten im rhythmisch vollendeten 6. Vers – da stürzt das Gespenst ohnmächtig ab, seine Zeit ist um, wir hören den Aufschlag des zusammenstürzenden Gerippes unten auf dem Boden, es »zerschellt« klirrend, es verliert die Gestalt, die ihm für eine Stunde der Rückkehr ins Licht geliehen war. Nun ist es stille, nur der Nachhall des harten, scheppernden Geräusches beim Aufschlag (»zerschellt«, »Gerippe«) klingt uns noch im Ohr, hart und lapidar ausgesagt. Der Spuk ist gebannt. Der Türmer aber wird nicht mehr erwähnt. Er ist gestraft durch das Entsetzen, das ihn wohl so schnell nicht mehr losläßt.

Die Reiche der Toten und der Lebenden sind wieder geschieden wie zu Beginn. Die natürliche Ordnung ist wiederhergestellt. Hybris und Übergriff sind abgewiesen. Das Paradoxon, das im Titel steckt, ist aufgelöst, die Toten haben Ruhe, der Lebende darf weiterhin leben – doch nicht, ohne den Tod ahnungsvoll gestreift zu haben. Goethe konzipiert in jenen Jahren »die Welt als ein Ganzes wirkender Gesetze«[7]. Diese tiefe Einsicht des reifen Goethe, die, gepaart mit einem schlackenreinen Humor in die Form vollendeter Verse gegossen ist, macht unser Gedicht zu einem köstlichen Kleinod. *Kurt Bräutigam*

[7] Friedrich Gundolf, Goethe, Berlin 1918, S. 552.

Friedrich Schiller

Die Bürgschaft

Am Anfang schon bereitet Schiller – der sonst klare Expositionen vorzieht – mit der wuchtigen Kraft des verkürzten Berichtes auf den Gang des Kommenden vor. Die drei ersten Zeilen geben knappen Tatbericht: Der mißglückte Anschlag, das entdeckte Attentat. Darauf, blockartig, Verhandlung und Urteil – kein Leugnen, kein langes Bedenken, in einem Augenblick wird über Leben und Tod entschieden. Deshalb ist die zweite Strophe für den Hörer – und nur im Sprechen und Hören kann Schillers Dichtung lebendig werden – eine Überraschung, ein kaum glaubhaftes Zögern, wenn der Verurteilte eine ganze Strophe lang sprechen darf und – was noch mehr Erstaunen hervorruft – sogar gehört wird. Nicht nur gehört im Sinne des Anhörens, sondern, wie die dritte Strophe beweist, auch erhört. Freilich unter der angenommenen Bedingung, den Freund als Bürgen zu stellen.

Hier gilt es, zwei Dinge zu bedenken: Die Erhörung der Bitte muß von der griechischen Zeit her verstanden werden. War Dionys[1] zwar im Politischen Gewaltherrscher, Tyrann, so achtete er doch die geheiligten Bräuche. Nicht wie Kreon, der in Hybris auch das Wort der Priester, das Gebot der Götter mißachtet und so in jenem absoluten Sinne schuldig wird, wie es Sophokles in seiner »Antigone« gestaltet[2]. Es ist geheiligter Brauch, daß an Stelle des verstorbenen Vaters der Älteste die Trauung vollzieht[3]. Dem folgt auch Damon, der seiner Schwester die Hochzeit ausrichten soll. Brauch ist auch das Anerbieten, den

[1] K. F. Strohecker, Dionysios I., Gestalt und Geschichte des Tyrannen von Syrakus, Wiesbaden 1958.

[2] Heinrich Weinstock, Sophokles, Wuppertal 1948³, S. 130 ff.

[3] »Hochzeit bei den Griechen als Familienfeier, oder ohne Trauung im Tempel«, Wörterbuch der Antike, Stuttgart 1952, S. 170/71 ff. unter Ehe. Zu Schillers Verhältnis zur Quelle vgl. E. Elster, Schillers Balladen, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1904, S. 265 ff. Diese Abhandlung vereint und ergänzt die Hauptergebnisse der älteren Forschungen. Die Quelle für die »Bürgschaft« ist den »Fabulae« des Hyginus entnommen (Nr. 257). Schiller hatte von Goethe dieses Buch zugesandt bekommen. – A. Leitzmann, Die Quellen von Schillers und Goethes Balladen, Bonn 1911 – R. F. Weber, »Das Verhältnis von äußerer und innerer Form in Goethes und Schillers Balladen«, Journal of English and Germanic Philology, 1915 – Kurt Berger, Die Balladen Schillers im Zusammenhang seiner lyrischen Dichtung, Berlin 1939.

Freund als lebenden Bürgen in der Gewalt des Tyrannen zurückzulassen. Das muß doch in einer Welt, wie der unsrigen, die nur das Materielle gelten läßt und den Begriff der Bürgschaft sich nicht anders als in Sach- oder Geldwert vorstellen kann, ein unerhörtes Ereignis sein, das wir nicht übergehen dürfen.

Diese, an den heutigen so sehr relativen Maßstäben gemessene absolute Form der Freundschaft muß von Schillers Auffassung der Freundschaft her gesehen werden. Das Angebot wird, wenn auch in böser Absicht (»mit arger List«) vom König angenommen und, was noch schwerer wiegt, von dem Freunde wirklich realisiert. Wie die Strophen 4 und 5 zeigen, ist nicht einmal ein noch so knappes Wort die Antwort des als Bürgen erbetenen Freundes, sondern ganz einfach die zustimmende Gebärde: »Und schweigend umarmt ihn der treue Freund / Und liefert sich aus dem Tyrannen!« (Wir wissen, daß Damon, sonst Möros, und Phintias der philosophischen Schule der Pythagoreer angehörten, welche neben der Pflege der Wissenschaft auch sittlich-religiöse und politische Ziele verfolgte. Es war ein echter Freundschaftsbund, und so gelten in der Antike die beiden Männer als Vorbild der Freundestreue[4, 5]).

Mit dem Schluß der 5. Strophe ist die Einleitung abgeschlossen. Der Zuhörer hat nach dem dramatischen Anfang wieder Atem geschöpft. Er ist ruhig geworden, hat Abstand zum Geschehen gewonnen und wartet, was nun werden soll. Wird Damon zurückkehren? Zwar »Eilt (er) heim mit sorgender Seele, / Damit er die Frist nicht verfehle.« Aber kann er sich nicht unterwegs bedenken? Denn er wird zurückkehren, um dem eigenen Tod zu erleiden. Wird er nicht doch noch zu schwach werden, das gegebene Wort einzuhalten? Hat er nicht jetzt, zum letzten Mal, die Freiheit, seinem Schicksal zu entfliehen? Wird er wirklich seinen »Bürgen« auslösen? Wird er fristgerecht zurück sein?

Vielleicht auch stellt sich der Zuhörer die Frage, ob nicht das Ganze doch recht konstruiert sei. Zwar kann ein solches Geschehen vorstellbar in der Phantasie, doch wohl niemals real möglich sein. Von hier aus läßt sich der innere Aufbau der Ballade erhellen: »Ein sittlicher Hürden- und Marathonlauf um die Freundestreue und das Leben des Freun-

[4] Die Pythagoreer »bildeten fast einen Staat im Staate; auch durch ihren streng sittlichen Lebenswandel fielen sie auf«. Wörterbuch der Antike, ebd., S. 623 f.

[5] Otto Friedrich Bollnow, Wesen und Wandel der Tugenden, Westberlin 1958, S. 154 ff.

des rast, kämpft sich und erhebt sich in eine Apotheose des Menschentums.« (Cysarz, Schiller, vgl. Anmerkung 18).

Was sich zwischen der Strophe 5 und 16 vollzieht, ist nicht nur das Bezwingen der feindlichen Elemente; es ist der Beweis, welcher dem Zweifel des Zuhörers, der Sorge des Freundes, der Überzeugung des Tyrannen begegnen will: »Des rühme der blut'ge Tyrann sich nicht, / Daß der Freund dem Freunde gebrochen die Pflicht. / Er schlachte der Opfer zweie / Und glaube an Liebe und Treue.« So die Strophe 17, die wir als die Schlüsselstrophe des Gedichtes ansehen dürfen[6]. Was in den Strophen 18 (die Rettung des Freundes), 19 (das Erstaunen des Volkes; die Rührung des Königs) und 20 (die Bitte, in den Freundschaftsbund aufgenommen zu werden) noch dargestellt wird, ist die Entfaltung und Wirkung der nicht gebrochenen Pflicht.

Mit der 6. Strophe beginnt der Wettlauf mit der Zeit. Der eben noch zweifelnde Zuhörer wird in das Geschehen hineingerissen und begleitet mit immer sorgenvollerer Anteilnahme den Kampf des Helden. Für die Gewalt der feindlichen Natur steht das anarchische Element des Wassers. Beim Morgenrot ist Damon aufgebrochen. »Unendlicher Regen« erzeugt Überschwemmung. Die Strophe 6 entwickelt diese Katastrophe im Denken naturhafter Kausalität: Quellen, Bäche, Ströme, die zum Meere werden. Die Wogen zerstören, was der Mensch, die Natur bezähmend, geschaffen hatte: von den Fluten wird die Brücke hinweggerissen.

Kein Fährmann ist da, kein Nachen, der den verzweifelnden Mann hinüber zum anderen Ufer bringen könnte. Selbst der Anruf der Himmlischen, die Bitte an Zeus bleibt ohne sichtbaren Erfolg. Es bleibt nur noch das Äußerste: Das Wagnis der eigenen Tat, ein »Hilf dir selbst, so hilft dir Gott!« – »Da treibt ihn die Angst, da faßt er sich Mut / Und wirft sich hinein in die brausende Flut / Und teilt mit gewaltigen Armen / Den Strom, und ein Gott hat Erbarmen.«

Das Wasser ist ja unter allen Elementen der Natur dasjenige gewesen, das Schiller am meisten beeindruckte und das ihn selbst als das größte Schaupiel der Natur immer wieder zur Gestaltung anregte. Daher kam ihm hier die antike Vorlage sehr zupaß. Mit der

[6] Wolfgang Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936, S. 131 ff.: »Es herrscht nicht die reelle Zeitfolge. Schiller schafft sich seine eigene, ideelle«. Vgl. Goethes realistische Kritik in: »Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe«. Nach den Handschriften herausgegeben v. Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann, Leipzig 1955, Bd. 2, S. 394.

Strophe 10 schließt dieser erste Sieg über die feindlichen Hindernisse, und hier erweist sich Damon als ein homo pius, als ein frommer Mensch im antiken Sinne: »Und danket dem rettenden Gotte[7].« Gegen den frommen Menschen aber steht gleich der Unfromme, der Frevler – ähnlich wie in »Die Kraniche des Ibykus« – in der Rotte der Räuber. Mit wenigen Zeilen ist das ganze Inventarium der Räuberei gegeben. »Raubende Rotte« (Stabreim!) des »Waldes nächtlicher Ort«, »die geschwungene Keule«, »mordschnaubend«. Das sind Formeln, wenigstens formelhafte Wendungen; aber sie genügen, um das Bedrohliche der Situation erkennen zu lassen. Hier kommt Damon dem Wesen des Menschen Schiller am nächsten: die Situation begreifen, kein langes Zaudern, rasches, mutiges Handeln. Etwas von der Tollkühnheit der »Räuber« blitzt hier auf. Damon, wie ein anderer Herakles, wütet unter den Wegelagerern. »Märchenhaft« könnte dieses Abenteuer erscheinen, wenn eben nicht der Ernst und die Absicht des Dichters auch diese Strophe mit sittlichem Pathos in die straffe Geschehnisbahn des Gedichtes verfugt hätte. Die Strophe 12 hat schon Goethe zu kritischen Bemerkungen veranlaßt[8]. Denn wie soll an einem Tag, an dessen Morgen »unendlicher Regen« gefallen war, am Mittag wüstenartige Hitze den Wanderer in die Gefahr des Verdurstens bringen! Aber hier geht es ja gar nicht um die Darstellung der Realität, sondern vielmehr um das Äußerste, was ein Mensch erdulden und aushalten kann, wenn er sich ein bestimmtes Ziel gesetzt hat. (Darüber hinaus wäre nun doch zu sagen, daß dieser rasche Wechsel von Regen und Sonne in den Ländern des Mittelmeers – das Geschehen spielt ja auf Sizilien – nach eigenen Erfahrungen durchaus unangenehme Realität werden kann.) Wieder das Gebet, die Bitte an Zeus um Hilfe. Dieses Mal aber rasch ohren- und augenfällig erhört! Das Wasser, eben noch die zerstörende Gewalt der Überschwemmung, wird zum Helfer und erquickt den Dürstenden. Diese Strophe 13 ist wie eine Oase der Ruhe, die dem Gehetzten für kurze Zeit geschenkt wird. Es ist ein Idyll inmitten der dramatischen Geschehnisse, ein Atemholen für alle: für Damon, für den Sprecher des Gedichtes und auch für den Zuhörer: »Und horch! Da sprudelt es silberhell / Ganz nahe, wie rieselndes Rauschen, / Und stille, hält er, zu lauschen;«. Schon im Rhythmus das Spiel der Quelle (die

[7] Theodor Haecker, Vergil, Vater des Abendlandes, München 1947, S. 97 ff.

[8] Vgl. Anm. 6. Ebenso B. von Wiese, Schiller, Stuttgart 1959, S. 618: »Den Dichter kümmert es wenig, daß die geballte Folge solcher Zonen der Todesbedrohung wenig wahrscheinlich ist; er konstruiert den Grenzfall, wo sie dennoch eintritt.«

geschwätzigen, erzählenden Wasser Mörikes), dazu die Ausmalung durch die Wortwahl. Es ist, als beuge Schiller sich selber über einen heimatlichen Quell seiner Kindheit. »Und sieh, aus dem Felsen, geschwätzig, schnell, / Springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell,« wie das tanzt, hüpft und gluckert! Es ist wie eine kleine Fontäne, die auf und ab spielt, sich wiederspiegelnd in der graziösen Musik der Hebungen und Senkungen[9].

Jedoch die Zeit drängt: »Und die Sonne blickt durch der Zweige Grün.« Wieder wird der Rhythmus schnell und schneller. Die »und« drängen sich und jagen einander. Die Anapäste sind atemlos aneinandergereiht. In der Wortwahl stört zunächst der »gigantische« Schatten der Bäume. Aber damit ist nur einmal mehr das Drohende, Unentrinnbare des Schicksals angedeutet, sein riesenhafter Schatten, ins »Gigantische« verzerrt, wie die Faust eines Ungeheuers, die sich um dieses kleine dem Untergang geweihte Leben schließt. Diese Angst wird noch größer durch die Worte der ersten Menschen, denen Damon nach aller Unbill begegnet, keine helfenden, keine tröstenden Worte, sondern im Gegenteil, wie Posaunen des Schicksals: »Jetzt wird er ans Kreuz geschlagen«.

Die Spannung steigt, da winkt endlich das Ziel: Syrakus wird sichtbar, die Vaterstadt, hoffnungsvoll verklärt im Gold des Abendlichtes. Ein gutes, ein böses Zeichen? Andeutung der Apotheose – oder Flammen der Zerstörung? Und hier ein letztes Zurück: Der redliche Hüter seines Hauses kommt ihm entgegen, entsetzt, erschreckt: »Zurück! Du rettest den Freund nicht mehr, / So rette das eigene Leben!« Noch einmal die Möglichkeit, dem eigenen Tode zu entgehen! Aber ohne Zaudern wird die Entscheidung gefällt. Wenn Damon den Freund vor dem Tode nicht bewahren konnte, so will er im Tode mit ihm vereint sein. Zeugnis will er ablegen für die ungebrochene Treue, damit offenbar werde, daß Freundschaft, daß Treue, daß Ideale nicht »leerer Wahn«, nicht Truggebilde sind.

Dieses Zeugnis legt er ab vor dem schon erstellten Kreuze, im Angesicht des gaffenden Volkes: »An dem Seile schon zieht man den Freund empor, / Da zertrennt er gewaltig den dichten Chor: / »Mich, Henker!« ruft er, »erwürget! / Da bin ich, für den er gebürget!« Dieser Ruf ist

[9] »Das musikalische eines Gedichtes schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze, es zu machen, als der klare Begriff von Inhalt, über den ich oft kaum mit mir einig bin.« Schillers Briefe. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. v. Fritz Jonas, Stuttgart 1892/96, Bd. 3, S. 202 f.

der dramatische Höhepunkt des Gedichtes. Nicht einen Augenblick zögert Damon, im Bewußtsein, sich damit dem eigenen Tode unrettbar auszuliefern. Weder Galgen – hier als Kreuz – noch der Henker und schon gar nicht die »Leute« können ihn abhalten, seinen Freund zu retten, seinen Bürgen auszulösen. Noch einmal ist der dramatische Atem des Dichters die gestaltende Kraft dieser Szene. Nach den beiden »Und« der Anfangszeilen dieser Strophe 18 folgen zwei »Da«, mit denen Damons Eingriff in die Hinrichtung des Freundes erfolgt. In dieser dramatischen Doppelung wird eine Steigerung erreicht, die uns den Atem stocken läßt. Überhaupt ist die ganze Strophe wie ein Szenenbild aufgebaut. Zunächst werden die Kulissen erstellt mit dem Kreuz vor der untergehenden Sonne. Der Henker ist schon dabei, seinen düsteren Auftrag zu vollziehen. Denn der Sonnenuntergang bedeutet das Ende der gewährten Frist. Mit ausgestrecktem Finger zeigt der Dichter auf diese Bühne (»Da zertrennt er gewaltig den dichten Chor«), auf der nur ein »Wunder« noch den Freund vor der Kreuzigung bewahren könnte. Und »da« geschieht es auch. Die direkte Rede setzt das rettende, befreiende, wunderbare, die Not des Freundes wendende Wort. Diese Tat im Wort kann nur im beschwörenden Nennen des eigenen Namens bewirkt werden. Die Wirkung zeigt sich sogleich: »Und Erstaunen ergreifet das Volk umher,« / – »Da sieht man kein Auge tränenleer,« Das ist die augenblickliche Betroffenheit des Volkes, das aus seiner spektakulären Haltung heraustritt, mitfühlt und Mitleid zeigt und sogar zum Mitspieler wird: »Und zum Könige bringt man die Wundermär;« – Es gehört zur Schönheit dieser Stelle, daß die Sprache ein Bild formt, eine Gebärde, in der das Zusammengehören der beiden Männer, ihre innige Gemeinschaft allen offenbar dargestellt wird: »In den Armen liegen sich beide / Und weinen vor Schmerzen und Freude.« So versinnbildlicht diese Geste eine einmalige Freundschaft, aus der beide Männer die Kraft gewannen, die ihnen aufgegebene Probe zu bestehen. In barocker Antithese von »Schmerzen und Freude« wird die Stärke ihres Gefühls in einem verständlichen und hier ganz natürlichen Affektausbruch zum Zeichen auch ihrer eigenen Erschütterung. Es ist die Erschütterung, die sich allem Volke mitteilt, die bis hin zum König-Tyrannen durchdringt. Vom Dichter selbst wird gesagt, wie einmalig, unerhört (im goetheschen Sinne) und unerwartet diese Wundermär, diese wunderbare Begebenheit ist. Das Wunderbare dieser Freundschaft ist nicht rational erklärbar, sondern ist jenes Geheimnis, das beide Freunde befähigt, über sich hinauszuwachsen, größer zu sein als das eigene Ich in der Erfüllung des gegebenen Wortes, im Vollzug der

»Bürgschaft«. Darüber gerät der Tyrann ins Staunen: »Und blicket sie lange verwundert an.« Auch er also wundert sich. In dem Wörtchen »lange« kündet sich sein innerer Kampf und seine Wandlung an: Drauf spricht er: »Es ist euch gelungen, / Ihr habt das Herz mir bezwungen.« Er ist überwunden. Sein Herz ist getroffen, aber nicht im Attentat und vom Dolch, sondern von der sittlichen Macht dieser Freundschaft. Treue ist nicht abstrahierte Idee, ist nicht Gaukelspiel der Phantasie und sie ist auch nicht Verwirrung der Gefühle: »Und die Treue, sie ist doch kein leerer Wahn –« – wie er wähnte, fälschlich also gemeint und geglaubt hatte.

Freundschaft aber läßt sich nicht befehlen. Denn Freundschaft ist wie zum Beispiel das Gastrecht eines der menschlichen Grundvermögen. Das muß nun auch der Tyrann erkennen. Darum befiehlt er nicht – er bittet um das Geschenk der Freundschaft dieser zwei Männer: »Ich sei, gewährt mir die Bitte, / In eurem Bunde der Dritte.« Darin aber, als Genosse, als Freund, überwindet Dionys das eigene Tyrannentum. »Der fühlt ein menschliches Rühren.« hieß es in Strophe 19. Echte Freundschaft verträgt sich nicht mit Absolutheitsanspruch der tyrannischen (diktatorischen) Macht. Die Freundschaften sind die Wunder des politischen Lebens, politisch im griechischen Sinne als der Polis zugehörend. Je mehr sie so wie hier zwischen den Gegensätzen aufzutreten vermögen, desto wunderbarer sind sie. Darin wird die Freundschaft zum Fundament einer natürlichen Politik, welche den Menschen ermöglicht, über trennende Schranken und vom Menschen erstellte Gesetze hinweg einander Genosse, Freund zu sein: »So nehmet auch mich zum Genossen an.« In dieser Überwindung der unmenschlichen Tyrannis entfaltet sich die sittliche Kraft dieser »wunderbaren« Freundschaft. Zu ihrer Verwirklichung aber bedurfte es des unablässig strebenden und in seinem Willen nicht beirrbaren Menschen.

Diesen wollenden Menschen feiert die »Bürgschaft«. Er setzt sein Leben ein, um es als geistig freies Wesen zu gewinnen. Das ist das Neue, das Schiller in die Balladendichtung einführt. Sein Held ist ein Mensch, der sich frei durchringt, der sich selber treu bleibt und damit auch – wie in dieser Ballade – dem Freunde die Treue hält. Nicht Schmerz, nicht feindliches Element, nicht einmal der Tod können den gefaßten Entschluß zum Wanken bringen. Der »sittliche Held« als Verkörperung einer Idee (bei Schiller würde man besser von einer Person gewordenen Erscheinung, von einer Figurierung sprechen, um damit das stilisierende Verfahren seiner dichterischen Phantasie zu kennzeichnen), damit als typischer Fall »für die Allgemeinheit« normstif-

tend, ist nicht nur seinen Dramen vorbehalten. Er ist ebenso Sinnmitte der Balladen.

Das eigentliche Wesen des Willens ist nicht in der naturhaften Expansionstendenz der Kraft, nicht in ihrem unbeherrschten Sichgehenlassen oder Sichauswirkenlassen zu suchen, sondern in der tätigen Konzentration des Geistes. Seinem inneren Wesen nach ist der Wille Ordnung, Bändigung, Vernunft. Deshalb begründet der Wille für Schiller die Freiheit des Menschen. Der Wille ist gleichsam die Energiequelle der Freiheit und verleiht dem Menschen die letzte Unangreifbarkeit seiner geistigen Position gegenüber der blinden Macht der Weltkräfte. Das ist ja das Erstaunliche an Damon, daß er auch nicht einen Augenblick zögert, in freiwilliger Bereitschaft das gegebene Wort einzulösen. Von daher befindet er sich von Anfang an in der unbedingten Sicherheit dessen, der den Elementen der Natur und den Mächten der menschlichen Bosheit in geistig-sittlicher Überlegenheit begegnen kann. Denn die Naturmacht und die Dämonie des Bösen, kann, wenn zu sich selbst entbunden oder sich selbst überlassen, nur zerstörerisch wirken. Der Wille dagegen, wenn er im Schillerschen Sinne sittlich ist, wirkt aufbauend, Einheit und Harmonie stiftend. In der Auseinandersetzung mit der Dämonie des Bösen und mit den Elementen der Natur erweist sich die Rolle des Willens, wenn aus dieser Dissonanz das menschliche Schicksal entschieden wird. In der Tat sind auch immer die größten Siege des Geistes der Kongruenz von Wille und Schicksal verdankt worden. Deshalb ist Schiller durchaus im Recht, wenn er trotz aller Dramatik die »Bürgschaft« glücklich enden läßt.

Wahrscheinlich werden es unsere Schüler (nicht nur in der Mittelstufe!) mit dem Begriff der Schillerschen Idee schwer haben. Ohne die Sache zu verfälschen, dürfen wir die Hilfe der modernen Wertphilosophie in Anspruch nehmen. Dann wird aus der Idee der Freundschaft der Wert der Freundschaft. Wert wird zunächst als ein Wort angesehen werden – wie Bürgschaft auch –, das dem Bereiche der Nützlichkeit zugehört. Von daher kann dann im Unterrichtsgespräch Aspekt um Aspekt des Wertes und Wertens (was aber nicht miteinander verwechselt werden darf!) entwickelt werden. Die Hierarchie der Werte von der Stufe des Ökonomischen über das Vitale bis zu den Rängen des Geistigen und darüber des Heiligen sollte dabei dem jungen Menschen einsichtig werden. Er wird begreifen, daß alle diese Werte nicht nur eine Norm darstellen, sondern zugleich einen Sollensanspruch in sich tragen. Daher genügt es nicht, das Gute zu erkennen und als Gutes anzuerkennen, sondern das Gute fordert von uns, dieser Einsicht entsprechend zu

handeln. Die Treue bildet für Damon jenen hohen Wert, für dessen Verwirklichung er alle seine Kräfte einsetzt[10].

»Treu im konkreten menschlichen Verhältnis ist vor allem der Freund dem Freunde[11].« Das sollte bei der Durchnahme der Ballade nicht nur an Damon gezeigt werden, sondern ebenso an der Haltung seines Freundes, der wortlos bereit ist, die Bürgschaft zu übernehmen, und in der Qual des Wartens – vergl. Str. 16 – sich nicht weniger als sittlicher Held erweist als Damon selbst. Schillers geniale Einseitigkeit wollte nur die Aktivität des einen Mannes zeigen. Wir sollten nicht versäumen, die Passivität des Ausharrenden als keine geringe Form der Tapferkeit zu rühmen[12]. Überhaupt erweist sich die Treue als eine Tugend, welche wesentlich an der Selbstwerdung, am Sich-selbst-finden des Menschen Anteil hat: »Erst in der Treue wird der Mensch er selbst, gewinnt er jene Substanz, die wir im strengen Sinne sein Selbst nennen. In diesem Sinne begreifen wir die ungeheure Bedeutung, die Schlüsselstellung der Treue in der Menschwerdung überhaupt[13].« – Dieses »pädagogische Ereignis« allein dürfte auch heute noch Grund genug sein, Schillers »Bürgschaft« im Unterricht nicht zu übergehen.

In ihrer dichterischen Form ist die »Bürgschaft« als Sieg des poetischen Wollens anzusprechen. Den großen Stoff bändigt der Dichter und führt die beschworene Fülle des Seins auf wenige Erscheinungen zurück. Der Gewinn ist das Sichtbarwerden der Struktur, dadurch das Wesenhafte erfassend. Dieser Bewegung vom Konkreten zum Abstrakten begegnet auf halbem Wege die Tendenz, die Idee am einzelnen Fall zu erproben und diesen als typisch zu gestalten[14]. Aus dem Widerspiel dieser beiden Absichten ergibt sich die innere Dynamik, welche die Form des Gedichtes beherrscht. Sie wird überhöht durch die Leidenschaft des Denkens, durch das Feuer der Schillerschen Phantasie. Im Vortrag werden wir dieses Pathos auf einer gemäßigten Stufe

[10] Fritz-Joachim von Rintelen, Wertphilosophie; in: Die Philosophie im XX. Jahrhundert, Stuttgart 1959, S. 441 f. Dort ist weitere Literatur genannt.
[11] Bollnow, a. a. O., S. 159.
[12] Josef Pieper, Über das Christliche Menschenbild, München 1950, S. 37 f.
[13] Bollnow, a. a. O., S. 170.
[14] Benno v. Wiese, a. a. O.: »Wenn sich Anschauung und Idee dem Wesen der Sache nach widerstreiten, so ist ihre Identität für Schiller nur als ästhetische Synthesis vollziehbar, in der sich beide Bewegungen – von der Idee zur Anschauung und von der Anschauung zur Idee – so sehr wechselseitig begrenzen und die Waage halten, daß das Angeschaute vermittelst der Phantasie als ein Geistiges sich zeigen und als das Ideelle in eben solcher Vermittlung als ein nahezu Sinnliches erblickt werden kann.« (S. 576).

zu halten wissen. Jedoch darf es nicht zur sachlichen Unbeteiligtheit werden.

Denn das Leben des Geistes ist überall dort, wo es diesen Namen verdient, durchglüht von der Leidenschaft der begeisterten Anteilnahme.

Struktur und Komposition, geplanter Aufbau und bewußte Gestaltung sind die Kennzeichen auch dieser Schillerschen Ballade[15]. Darum gelingt es dem Dichter, obwohl Hindernis auf Hindernis türmend, die Fülle zu ordnen, das Chaos zu bändigen, in dem er die realen und idealen Phänomene des Seins vereinfacht und in der Darbietung stilisiert[16]. Daher genügen wenige Sätze, um Schauplatz nach Schauplatz zu entwerfen. Das läßt sich beobachten bis hinein in die formelhaften Wendungen. Doch gerade dadurch wird die Phantasie des Zuhörenden angeregt, welche, sehr im Sinne der modernen Ganzheitspsychologie, zu eigenem Ergänzen aufgefordert wird[17].

Dieser Stilisierung kommt in der »Bürgschaft« sehr glücklich das Wissen Schillers um das griechische Drama und die Poetik des Aristoteles entgegen: Wie dort wahrt die Ballade die Einheit der Zeit, da der dritte Tag das eigentlich dramatische Geschehen, den »sittlichen Marathonlauf« umfaßt. Und wie im antiken Theater ist die Menge des Volkes Zuschauer dieser unerhörten Begebenheit – nicht anders als im »Ibykus« und im »Kampf mit dem Drachen«[18].

Damit aber läßt sich die Bürgschaft in das Gesamtwerk (nicht nur der Balladen) Schillers einordnen. Ist es doch sein Thema vom Haß

[15] »In dieser Gattung kam ihm überhaupt der Sinn für Struktur und Komposition zustatten, der uns als eines der wesentlichen Kennzeichen des Dramatikers Schiller bekannt geworden ist.« – »Reduktion empirischer Formen auf ästhetische – das ist, der Sinn der Balladendichtung, zumindest für Schiller«. Gerhard Storz, Der Dichter Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 250 und S. 243 f. – Ähnlich Melitta Gerhard, Schiller, Bern 1950, S. 323 ff.

[16] Herbert Cysarz, Die Dichterische Phantasie Friedrich Schillers, Tübingen 1959, S. 80 f. – Diese Stilisierung zeigt sich auch in der Behandlung der Quelle. Große Teile der Vorlage übernimmt Schiller fast wörtlich, da die Knappheit und Klarheit des lateinischen Satzbaues seiner dichterischen Absicht sehr entgegenkam. So etwa »Sustine carnifex, adsum quem spopondit« wird nun zu »Mich Henker!« ruft er, »erwürget! Da bin ich, für den er gebürget!«. Oder wenn er am Schluß ohne Notwendigkeit den Schauplatz wechselt, weil er das bei Hygin so findet: »Quos rex ad se jussit perduci, rogavitque eos, ut se in amicitiam reciperint, vitamque Moero concessit.« Vgl. auch Melitta Gerhard, a. a. O., 325 ff.

[17] Gestalt- und Ganzheitspsychologie in: Psychologie, hrsg. v. Hofstätter, Frankfurt/M. 1957, S. 142 f.

[18] Herbert Cysarz, Schiller, Halle/Saale 1934, S. 302.

gegen den Tyrannen- wie in den »Räubern«, im »Wilhelm Tell«, im »Don Carlos«. Dem Tyrannen stellt Schiller den sittlichen Helden, den Menschen gegenüber, in dem die Kraft und Größe der Idee sichtbar wird. Es ist der ethische Idealismus, der die »Bürgschaft« schuf, auch im Glauben, daß die Macht des Schönen den Menschen zu verwandeln vermag, des Schönen, das hier in der Form des Gedichtes den Menschen anruft[19].

Udo Wasmer

Friedrich Schiller

Der Kampf mit dem Drachen

»Es sollte mir lieb sein«, schrieb Schiller am 4. 9. 1798 an Goethe, als er ihm das eben vollendete Gedicht zusandte, »wenn ich den christlich-mönchisch-ritterlichen Geist der Handlung richtig getroffen, und die disparaten Momente derselben in einem harmonirenden Ganzen vereinigt hätte.« – Den Stoff zu dieser Ballade fand der Dichter in einem Werke des Erasmus Francisci, dem »Neupolirten Geschicht-, Kunst- und Sittenspiegel ausländischer Völker« (Nürnberg 1670)[1]. Der Inhalt dieser Vorlage stimmt wesentlich mit demjenigen in Schillers Ballade überein. Das Verbot des Ordensmeisters, das Ungeheuer zu bekämpfen,

[19] »Die höchste von Schiller im geheimen ersehnte Möglichkeit des Gedichtes besteht in nichts geringerem als in der Erlösung des Menschen durch das Schöne. Denn eine im vollendeten Gedicht wahrhaft erreichte ästhetische Synthesis hätte das Sinnliche von allem bloß Stofflichen befreit und gereinigt, zugleich aber den höchsten ideellen Gedanken der Menschheit ihr Bürgerrecht in einer konkreten diesseitigen Welt gegeben. Damit wäre das Gedicht selbst zum Erlösungsvorgang geworden, der Dichter aber der Erlöser, der das verlorene Paradies zurückschenkt, einen neuen Himmel und eine neue Erde zugleich. Daß die Phantasie des Dichters eine solche nicht wirkliche, wohl aber mögliche Welt aus sich heraus zu erschaffen imstande ist, ist Schillers großartiger, aber auch gefährlicher Glaube.« Benno von Wiese, a. a. O., S. 578/79.

[1] »Goethe hatte das Exemplar vom 6. Dez. 1797 bis zum 10. Nov. 1798 aus der Weimarischen Bibliothek entliehen und wird es zweifellos seinem Freunde zur Lektüre übermittelt haben.« Ernst Elster, Schillers Balladen, Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1904, S. 301.

wird von dem Ritter übertreten nach langer und kluger Vorbereitung auf den Kampf. Der Ordensmeister stößt den Ungehorsamen aus dem Orden aus. Erst nach einer längeren Zeit der Prüfung begnadigt er ihn.

Der Dichter ändert die Anordnung des Stoffes. Er verkürzt die erzählte Zeit und entwirft die geballte Szene eines Ordensgerichtes, in welche die Darstellung des Drachenkampfes eingefügt ist. An einem entscheidenden Punkt der Handlung setzt er ein und gibt in der Rückblendung das vorausgegangene Geschehen. Hierdurch bändigt er den großen Stoff und kann von Anfang an das Augenmerk und die Anteilnahme des Zuhörers auf das richten, was für ihn das Wesentliche seiner dichterischen Absicht ist: der Vorgang in der Seele des Jünglings als exemplarischer Fall von Kampf und Sieg der Pflicht über die Neigung. –

Der Ritter widersetzt sich, wenn auch in guter Absicht und in besonnenem Plan, dem Gebote des Ordensmeisters; das ist seine Schuld, für die er büßen muß. Diese Schuld wird von dem Ritter selbst anerkannt, als er sich demütigt. Das gibt dem Ordensmeister die Möglichkeit, ihn wieder in Gnaden aufzunehmen. Damit wird die letzte Strophe zum Höhepunkt, wenn der Jüngling sich schweigend erniedrigt und im »härteren Kampf« sich selbst bezwingt. Das ist der sittliche Held, um den es Schiller auch in dieser Ballade geht. Alle Dramatik, alle epischen Beschreibungen und die wenigen lyrisch-idyllischen Bilder dienen dazu, den ethischen Gehalt, die bedeutsame Wandlung des Ritters herauszuarbeiten. Irren und Unordung des Willens, seine Beherrschung in der Auseinandersetzung mit den Wünschen des eigenen Ich – das ist, formelhaft gesagt, der eigentliche Gehalt der Ballade. Die Aktivität der Willensimpulse erzwingt die Dramatik der Handlung. Die Idee des Gedichtes befindet sich in Übereinstimmung mit Schillers eigener Überzeugung, welche mit Kant die Neigung dem fordernden Gebot der Vernunft und des Sittengesetzes unterzuordnen verlangt[2].

Nachdem die Ballade vorgelesen ist, kann der Aufbau des Gedichtes an der Tafel skizziert werden. Der Rahmen wird von der Gerichtsszene gebildet. Sie reicht von Strophe 1 bis zur Mitte von Strophe 5 und von Strophe 23 bis zum Schluß (Str. 25). Der Hauptteil des Gedichtes schildert den Kampf mit dem Drachen, gegliedert in Strophe 5 bis 8 als wohlüberlegter Entschluß zum Kampf, in Str. 9 bis Mitte 13 als Einübung, Strophe 14 bis 17 als seelische Vorbereitung; die Strophen 18 bis 21 schildern den eigentlichen Kampf; die Strophe 22 ist Übergang

[2] Melitta Gerhard, Schiller, Bern 1950, S. 204 ff.

zur Gerichtsszene. Damit erhält der Bericht den Charakter einer ausführlichen Verteidigungsrede, welche die edlen Beweggründe des Ritters recht deutlich machen soll. Der Hörer der Ballade wird am Schluß wie die Menge und die Söhne des Ordens von der Härte des Urteils betroffen. Aber gerade dadurch begreift er den seelischen Kampf und den Verzicht des Ritters in seiner ganzen Schwere. –

Die erste Strophe beginnt mit einer stürmischen Szene, in die der Zuhörer hineingerissen wird: »Was rennt das Volk, was wälzt sich dort / Die langen Gassen brausend fort? / Stürzt Rhodus unter Feuers Flammen?« Die Fragewörter, die Verben, die Beschwörung von Feuer und Sturm schaffen sogleich die spannungsgeladene Atmosphäre einer Volksmenge, die sich zusammenrottet[3]. Was mag der Anlaß sein? Ist es ein Aufstand, eine Revolution? – Lebte doch der Dichter in der Zeit der Französischen Revolution und ihrer vielfachen Wirren! Mit dem Dichter sind wir aufgeschreckt und schauen hoch aus dem Fenster. Wir gewahren mit ihm den »Menschentroß«. Über den Köpfen der sich drängenden und schreienden Menschen erblicken wir einen Ritter auf seinem Streitroß. Jetzt werden unsere Augen groß: »Und hinter ihm, welch Abenteuer! / Bringt man geschleppt ein Ungeheuer; / Ein Drache scheint es von Gestalt, / Mit weitem Krokodilesrachen, / Und alles blickt verwundert bald / Den Ritter an und bald den Drachen.« – »Abenteuer«, »Ungeheuer« – mit diesen Worten wird das Ungewöhnliche beschworen. Im Hin und Her der Menschen können wir zunächst nicht genau erkennen, welche Beute dem Ritter nachgeschleppt wird. Aber jetzt können wir den Drachen sehen, der das Maul eines Krokodiles hat. (Das Krokodil als menschenfressendes Tier war der abendländischen Christenheit durch die Berichte der Kreuzfahrer bekannt geworden.)[4].

[3] Gustave Le Bon, Psychologie der Massen, Stuttgart 1950, S. 21 ff.

[4] »Das Fabeltier aus Vogel und Schlange ist den Germanen schon früh als Kohortenzeichen anschaulich geworden. Gleichfalls schon in den ersten Jahren bot es ihrer Märchenphantasie Stoff und bildete die heimische Vorstellung vom Lindwurm um.« Kluge/Götze, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1953, S. 144 f. – »Griechisch drákon, eigentl. der scharf Blickende. Man sollte drákon nie mit Drache übersetzen. Nach der Sage erschlug z. B. Kadmos einen »drákon«; aber in den zahlreichen Darstellungen dieses Abenteuers sehen wir immer eine Schlange. Die Übersetzung Drache ist höchstens insofern berechtigt, als das deutsche Wort von drákon abgeleitet ist. Jedoch an einen Drachen, wie ihn Siegfried oder der Hl. Georg erschlugen, haben die Griechen nie gedacht.« Wörterbuch der Antike, verf. v. Hans Lamer, Stuttgart 1952[3], S. 681 f. »Flügel- oder Höhlendrache: Die Überwindung eines Drachen und die Befreiung einer von ihm bewachten Jungfrau galt als besondere Heldentat (Perseus und Andromeda).

Gleich in der zweiten Strophe gibt der Dichter die Zuschauerrolle des Erzählers auf. Die tausend Stimmen der verwunderten Menge werden wie auf der Bühne in direkter Rede gegeben. Diese Stimmen rufen einander zu und fordern immer neu auf, den Lindwurm[5] zu betrachten. Den Helden aber preist und umjubelt die Menge. »Ein Gott bist du dem Volke worden« (Str. 23), wird der Ordensmeister zu dem Ritter sagen! In der Tat: es ist ein Triumphzug, wie ihn der römische Senat einem siegreichen Feldherrn gestattet haben würde. Die verwunderte, »brausende« Menge hat sich leidlich geordnet. Ein Zug hat sich formiert. Das Ziel ist das Kloster, vor dem die Johanniter »zu Rate« versammelt sind[6].

Die theaterkundige Hand des Dichters baut in der dritten Strophe mit wenigen Strichen die zweite Szene auf. Er benützt die Form der Treppe, um die Volksmenge und die beiden Hauptakteure, den Ordensmeister und den Ritter, effektvoll zu gruppieren. »Nachdrängt das Volk, mit wildem Rufen, / Erfüllend des Geländers Stufen.« Oben steht der Meister des Ordens, umgeben von seinen Rittern. Ihm tritt der Jüngling mit »bescheidenem Schritt« gegenüber. Das Bild des Ordensmeisters wird bestimmt durch das Adjektiv »edel«, was wohl nicht nur die Abstammung aus adeligem Geblüt meint; denn das träfe für alle Ritter des Ordens zu. Edel bezeichnet hier die Haltung: Besonnenheit, Klugheit[7], gefaßte Ruhe inmitten all der Erregung. Er ist Meister, weil er sich und damit andere Menschen zu beherrschen, zu meistern vermag. Deshalb ist er zum Richter berufen. Denn auch er kämpft den »schwereren Kampf« (Str. 25), die Neigung der Pflicht aufzuopfern. Wie viel

Auch kennt die Antike bereits den Drachen als Schatz hütendes Ungeheuer. In der Bibel wird häufig das Wort Drache als Bezeichnung für den Teufel verwandt (Buch Moses; Apokalypse). Auch die Vorstellung, daß der Drache Feuer und Rauch oder Wasser speie, daß er unverwundbar sei, scheint mit dem Eindringen des Christentums den Weg zu uns gefunden zu haben.« Gekürzt zitiert aus: Wörterbuch der deutschen Volkskunde v. Erich und Beitl, Leipzig 1936, S. 131 ff.

[5] »Lindwurm ... urverw. mit lind und Linde: Das Tier heißt nach seiner Geschmeidigkeit.« Kluge/Götze a. a. O., S. 456 (Wortübung: Tautologie).

[6] »Den Rahmen aber zieht die Gerichtsverhandlung, vor dem gedrängten Volk, dem versammelten Orden, zuoberst auf den Stufen dem edlen Meister. Es ist das Schiller gemäßeste Urbild des Helden, der Drachentöter, der also auf dem Kriegs- und dem Rechtsschauplatz seine doppelte Probe besteht. Tapferkeit und Gehorsam werden zur »doppelten Palme« des Templers zusammengezwungen.« Herbert Cysarz, Schiller, Halle/Saale 1934, S. 229.

[7] Vgl. Josef Pieper, Über das Christliche Menschenbild, München 1950 S. 28. – Vgl. Ders., Traktat über die Klugheit, München 1949.

leichter wäre es, das Lob des siegreichen Ritters zum Ruhmesblatt des Ordens werden zu lassen! Wie viel menschlicher wäre es auch (im Sinne der Neigung), den ihm liebgewordenen Jüngling (vgl. Str. 25) nach den Gefahren des Kampfes in die Arme zu schließen. Aber er setzt die Pflicht, hier als Sorge um den Orden, über alle persönlichen Wünsche und Gefühle. Streng tritt er dem Jüngling entgegen, dessen Worte trotz aller Demut von einem, freilich verständlichen, Stolz nicht frei sind.

Die Tat selbst wird ob ihrer Kühnheit von dem Ordensmeister anerkannt. Doch geschieht das in jener unüberhörbaren Selbstverständlichkeit, die Mut als notwendige Voraussetzung jeder ritterlichen Gesinnung betrachtet: »Der Mut ist's, der den Ritter ehret, / Du hast den kühnen Geist bewähret« (Str. 4).

Aber mahnend hält der Meister dem Ritter entgegen: »Was ist die erste Pflicht / Des Ritters, der für Christum ficht, / Sich schmücket mit des Kreuzes Zeichen.« Nicht nur die Zuhörenden, eben noch hellauf begeistert, sind von dem machtvollen Worte getroffen (»Und alle ringsherum erbleichen«). Auch der Jüngling selbst erkennt sofort, welche schwere Anschuldigung in diesem Erinnertwerden an das oberste Gebot des Ordens liegt. »Frech« habe er gegen dieses Gebot gehandelt, damit sein Gelübde gebrochen, mit »frevlem Mut« sich selbst in Todesgefahr gebracht. – Seine Antwort ist die Bitte um Gehör, damit er seine große Verteidigungsrede halten kann, welche die Rechtfertigung seines Tuns sein soll (Mitte der Str. 5 bis Str. 21).

Zuerst weist er die Beschuldigung zurück, in böswilliger Absicht die Pflicht des Gehorsams verletzt zu haben. Es waren – ganz im schillerschen Sinne – ideale Beweggründe. Denn durch seine Tat wollte der Ritter den Sinn des Gesetzes erfüllen, wenn er auch der augenblicklichen Form zuwiderhandelte. Gerade das ideale Motiv zwingt ihn zu dieser Tat scheinbaren Ungehorsams. Der Meister hatte den Kampf mit dem Drachen verboten, weil schon fünf Ritter des Ordens die Opfer des Untiers geworden waren und der Kampf aussichtslos erscheinen mußte. Nicht freventlich wagte der Ritter den Kampf, sondern besonnen »durch List und klug gewandten Sinn.« In diese idealen Überlegungen mischt sich aber auch eigene Ruhmbegier, die geweckt ist am Vorbild der antiken Heroen. Es ist bezeichnend, daß nicht Heilige (St. Georg, St. Michael, die hl. Margarete) die Leitbilder für diesen persönlichen Ehrgeiz bilden. Das Heidnische soll wohl auf die Verfehlung hinweisen, durch die der christliche Ordensritter trotz seines Gelübdes an den eigenen Ruhm dachte und nicht an die gemeinsame Ehre der Ordensgemeinschaft. Denn der einzelne hat seine Wünsche und sein Wollen

immer und jederzeit dem Gesetz der Gemeinschaft unterzuordnen. Deshalb wird in Strophe 24 der Ordensmeister antworten: »Mut zeiget auch der Mameluck, / Gehorsam ist des Christen Schmuck.« Damit wird das heidnische Vorbild abgelehnt. Zurückgewiesen wird aber auch die kühne Tat, weil sie trotz aller idealen Gründe auch der eigenen Ruhmbegierde dienen sollte. Sich selbst zu bezwingen, dem eigenen Wünschen zu entsagen, als ein Namenloser sich einzureihen in die Gemeinschaft, das zeichnet sich als der eigentliche Kampf »mit dem Drachen« der Selbstsucht und des Ungehorsams ab.

Von den Helden des Heidentums (Str. 7) ist es vor allem Herakles, dessen Taten den jungen Ritter beeindrucken. So wie jener im »blinden Heidentum« die Welt von Ungeheuern befreite, so will unser Ritter als ein christlicher Herakles die Insel Rhodus von diesem Untier befreien. Denn von dieser Absicht her will der Ritter sein Tun verstanden wissen. Dem abendländischen Rittertum war die Aufgabe übertragen, in der Nachfolge Christi in die Welt hinein zu wirken. Der Ritter ist gesandt »zum Retter, / Von jeder Not und jedem Harm / Befreien muß sein starker Arm«. (Str. 8)[8] Deshalb ist der Ritter kein Draufgänger, kein Raufbold gar, dem es allein um das Messen der körperlichen Kräfte geht. Der hohe Auftrag, unter den er sich mit der Ablegung des Ritter- und Ordensgelübdes gestellt hat, verpflichtet ihn zur Besonnenheit, zur verstandesmäßigen Überlegtheit. Das Hin- und Herüberlegen (ähnlich wie »Irrtum und Versuch« der modernen Denkpsychologie![9]) wird gekrönt von dem intuitiven Einfall des Planes, den er als vom Geiste eingegeben ansieht. Es ist wohl der Heilige Geist gemeint als die dritte Person der Trinität, welcher der christlichen Überlieferung gemäß dem Drachentöter als Streiter wider den Satan beisteht. Auch dadurch glaubt sich der Ritter berechtigt, gegen das augenblickliche Verbot des Ordensmeisters diesen Plan ausführen zu dürfen, ja zu müssen.

Wie geplant, wird der Kampf in allen Einzelheiten vorbereitet. In seiner Heimat läßt der Ritter von einem Künstler ein möglichst genaues Abbild des Drachen erstellen. Der Ritter wünscht kein gemaltes Bild, sondern ein Modell »Getreu den wohlbemerkten Zügen«. (Wir können die Schüler auf Bühneninszenierungen verweisen z. B. »Ring der Nibelungen«). Es scheint, als folge Schiller den Erkenntnissen, die Lessing im »Laokoon« gewonnen hat.

[8] Hans Naumann, Der Staufische Ritter, Leipzig 1936, S. 67 ff.
[9] Wolfgang Metzger, Erziehung zum fruchtbaren Denken, in: Pädagogische Psychologie für Höhere Schulen, München 1959, S. 242 ff.

Er löst das Nebeneinander des Drachenbildes in ein Nacheinander auf und gibt – immer im historischen Präsens – statt einer Beschreibung die lebendige Handlung. So wie Homer uns die Entstehung von Achills Schild miterleben läßt, so schauen wir dem Künstler zu, der Leib und Rachen »realistisch getreu« bildet[10]. »Auf kurzen Füßen wird die Last / Des langen Leibes aufgetürmet; / Ein schuppicht Panzerhemd umfaßt / Den Rücken, den es furchtbar schirmet« (Str. 9). Die Schilderung des Drachentieres in allen Einzelheiten ist nur an dieser Stelle des Gedichtes möglich. Denn nachher bei der Darstellung des Kampfes würde sie als episches Element die Dramatik des Gefechtes verzögern und vielleicht damit auch die Schilderung unwahr erscheinen lassen. Als Folge seiner intensiven Darstellung erreicht der Dichter, daß die Phantasie des Zuhörers doppelt erregt wird, weil ja das Urbild, der Drache selbst noch schrecklicher sein muß als dieses leblose und doch schon so furchtbare Modell: »Lang strecket sich der Hals hervor, / Und gräßlich, wie ein Höllentor, / Als schnappt es gierig nach der Beute, / Eröffnet sich des Rachens Weite.« Zug um Zug wird das Untier beschworen. Das Höllentor wird genannt, um anzuzeigen, woher der Drache stammt, welche Macht er darstellt: Das Böse, das Teuflische bedroht in ihm den Menschen, Furcht und Schrecken verbreitend. Deshalb dreuen dunkle Vokale. Die Gefahr, die von der Bestie ausgeht, beschwören Zischlaute und helle Vokale: »Die Zunge gleicht des Schwertes Spitze, / Die kleinen Augen sprühen Blitze.«

Der Übergang in das historische Präsens in Str. 9 ist so geschickt gefügt, daß der erregte Zuhörer die Änderung der erzählenden Zeit kaum gewahr wird. Es ist eine ganze »Drachenkunde«, welche der Dichter in den Strophen 10 und 11 entwickelt: »Halb Wurm erschien's, halb Molch und Drache, / Gezeuget in der gift'gen Lache.« – Als Modell scheint es, in der Wirklichkeit ist es nachher das Tier der Hölle. So naturgetreu wie nur möglich ist das Abbild des Drachen von dem Künstler geschaffen worden. Jetzt beginnt, sportlich gesprochen, das Training. Wie das Turnier die Vorübung auf den wirklichen Zweikampf des Ritters war, so übt unser Ritter seine Doggen, sein Pferd und sich selbst auf den schweren Kampf ein. Die gezähmten Tiere sollen

[10] Am 21. August 1798 schreibt Schiller an Goethe: »Ich bin eben an der Ballade, wobey ich mir die Unterhaltung verschaffe, mit einer gewissen plastischen Besonnenheit zu verfahren, welche der Anblick der Kupferstiche in mir erweckt hat.« In: Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe. Nach den Handschriften herausgegeben von Hans Gerhard Gräf und Albert Leitzmann, 3. Bd., Leipzig, Insel-verlag 1955, Bd. 2, S. 207.

dem Menschen helfen, das wilde Untier zu bestehen. Die Doggen sind erprobt auf der gefährlichsten Jagd jener Zeit: »Gewohnt, den wilden Ur zu greifen.«

Um die wilde Hetze zu malen, häuft der Dichter die Zischlaute: »Die hetz ich auf den Lindwurm an / Erhitze sie zu wildem Grimme, / Zu fassen ihn mit scharfem Zahn, / Und lenke sie mit meiner Stimme.« So werden die Doggen mit viel Fleiß und Geschicklichkeit geübt. Ganz genau werden sie auf ihre Aufgabe im Kampfe »hindressiert«: »Und wo des Bauches weiches Vließ / Den scharfen Bissen Blöße ließ, / Da reiz' ich sie, den Wurm zu packen, / Die spitzen Zähne einzuhacken.« Wieder malen die scharfen Laute den heißen Atem der anspringenden Doggen, die den Gegner dort fassen sollen, wo er verwundbar ist. Auch hier zeigt sich die Klugheit des Jünglings in der Planung und Taktik seines Kampfes.

Das Roß ist des Ritters und seines Kampfes würdig; denn es stammt aus »adeliger Zucht«. Von arabischem Geblüt ist es ein besonders kostbares, mutiges und schnelles Tier. Überlesen wir auch nicht die Zeitangabe: Drei Monate dauern die Übungen. – Seit drei Tagen befindet sich der Held mit Doggen und Pferd nach glücklicher Meerfahrt auf der Insel Rhodos.

Einen weiteren Grund für die Dringlichkeit seines Kampfes gibt der Ritter in Strophe 14 an, um noch einmal den Vorwurf frechen Ungehorsams zu entkräften. Der Drache hat Hirten, Menschen also, getötet. Rasche Tat scheint dem Jüngling erforderlich zu sein; denn in der Nächstenliebe, in der Sorge um den anderen Menschen, ist die höchste Aufgabe des Ritters als Christ und erst recht als Ordensmann gegeben. Diese Liebe fragt nicht nach dem Buchstaben des Gesetzes, nicht nach augenblicklichen Geboten und Verboten, sondern nimmt nur »von dem Herzen Rat«. Für diesen Entschluß gibt es kein Zögern. Ein Denken mit dem Herzen ist ein hochgemutes Denken. Hoher Mut aber gehört zur Grundhaltung des Ritterlichen überhaupt[11].

Die beiden Strophen 15 und 16 bilden eine Ruhepause. Sie leiten zusammen mit den ersten Versen der Str. 17 zur Schilderung des Kampfes über. Der Erzählton wird ruhig. Fast lyrisch ist die Schilderung des Kirchleins auf der Höhe. Wieder werden die Zahlen 3 und 30 genannt (»Den die drei Könige begaben« – »Auf dreimal dreißig Stufen«). In diesen Zahlenangaben folgt der Dichter dem mittelalterlichen Denken, das der Zahl einen hohen Symbolwert zumaß. Vielleicht soll in der Zahl 3 die Trinität angedeutet werden als Hinweis auf die erbetene gött-

[11] Hans Naumann, a. a. O., S. 139 ff.

liche Hilfe im Kampfe mit der Bosheit des Drachen, Rüstet sich doch der Ritter – wie ein anderer St. Michael und St. Georg –, um den Drachen, der in seiner Höhle am Fuße des Gotteshauses lauert, zu bekämpfen und zu besiegen. In der Kirche hält der Ritter wie einst in der Nacht vor seinem Ritterschlag die Sporenwache. Vom Gebete gestärkt gürtet er sich zum Kampfe, für den er sich ganz unter den Schutz des Höchsten stellt: »Und Gott empfehl ich meine Seele.« So bildet der Gegensatz zum idyllischen Bild des Kirchleins mit seinem wundertätigen Marienbild der gefährliche böse Drache, wie die Strophen 15 und 16 es ausmalen. Dieser Antithetik bedient sich das Gedicht an mehreren Stellen, wodurch in der Sprache und im dramatischen Aufbau von der Gestalt her der Gehalt durchformt wird. Schon zu Beginn steht gegen den lauten Volksjubel der ernste unerschütterliche Meister. Ebenso auch am Schluß: »Ein Gott bist du dem Volke worden –/ Ein Feind kommst du zurück dem Orden.« – »Mut zeiget auch der Mameluck, / Gehorsam ist des Christen Schmuck.« In diesem antithetischen Stilzug spiegeln sich bis in den Satzbau hinein die Gegensätze von Gut und Böse, Ordnung und Verwirrung, Gesetz und Neigung wieder. Zugleich verdeutlichen diese Gegensatzpaare in ihrer Spannung die Anstrengung und Größe des Kampfes, zuerst im Kampf mit dem Ungeheuer, dann aber im Ringen des eigenen Willens mit der Pflicht des Gehorsams, ein Gegensatz also, dem diese Ballade ihre barocke Spannung verdankt.

Der Kampf (Str. 18 bis 21) vollzieht sich zunächst nach dem Plane des Ritters. Die Doggen greifen an, wie sie es gelernt haben. Doch ein Umstand droht alle Planung zu durchkreuzen: dem Modell, der Attrappe, hat trotz aller Ähnlichkeit mit dem Drachen dessen Leben gefehlt. Der giftige Atem, der böse, aus der Sage bekannte Basiliskenblick[12] erschrecken Hunde und Pferd. Nur die Gewandtheit und die Geistesgegenwart des Ritters vermögen die Niederlage abzuwenden und den Drachen doch noch zu besiegen. Atemlos jagend wird der Kampf erzählt. Auch hier bewirkt das historische Präsens, daß sich der Hörer der Ballade mitten unter der Menge meint und ebenso stumm wie diese lauscht. Bang sorgen wir uns um den Ritter, und freudig möchten wir in den Jubel des Volkes einstimmen, dessen Überschwang alle mitreißt (Str. 22 Anfang): die Ordensritter selbst wollen ihren Mitbruder feiern.

[12] »Basilisk (griech. basilikos = kleiner König): Hähne, besonders rote oder schwarze, soll man nicht alt werden lassen, weil sie nach dem siebenten oder zehnten Jahr ein Ei legen, aus dem ein Unwesen, halb Hahn halb Drache, entsteht, das giftigen Hauch und tödlichen bösen Blick hat.« Wörterbuch der deutschen Volkskunde, a. a. O., S. 49.

Umso bestürzender wirkt die Strenge des Meisters, der Schweigen gebietet. Die Verteidigungsrede ist beendet. Jetzt muß der Urteilsspruch so oder so gefällt werden. Nach all dem Enthusiasmus wirkt das hart und nüchtern formulierte Wort des Meisters umso stärker. In zwei Strophen (23 und 24) gibt er die Anklage, begründet das Urteil und verkündet seinen Spruch: »Dich hat der eitle Ruhm bewegt; / Drum wende dich aus meinen Blicken!« Der Meister überträgt das Bild des Drachen auf den »widerspenstigen Geist«. Widerspenstig, ungehorsam ist dieses Denken auch dann, wenn es glaubt, in der guten Absicht zu handeln, den Sinn des Gesetzes zu erfüllen. So wie der Teufel ein Diabolos ist, ein Zerstörer der Ordnung der Welt, so ist der Ungehorsam der schlimmste Gegner des Ordens (Ordnung – Orden – ordo!). Denn gerade um dieses Gehorsams willen, der den Christen über die Tapferkeit des Heiden hinauswachsen läßt, hatten die Ordensgründer auf »heiligem Grund« diese Gemeinschaft gestiftet. Trotz Gelübde hat der Drachentöter in der Bändigung des eigenen Willens versagt und damit gegen die Zucht und gegen das geheiligte Band dieser Gemeinschaft verstoßen. Daher hat er sich selbst das Urteil gesprochen, das vom Meister vollzogen werden muß. Zum Meister des Ordens hat diesen das Vertrauen der Ordensritter und die eigene Bereitschaft zum uneigennützigen Dienst für diese Gemeinschaft erkoren. Er hat diese äußeren Gefahren abzuwenden und muß der Bedrohung von innen, die ihm hier im Ungehorsam des Jünglings entgegentritt, Herr werden. Er verkörpert die Autorität, die ihn selbst zwingt, die »böse Drachensaat« zu ersticken. –

»Da bricht die Menge tobend aus« (Str. 25); das ist die lauteste Dramatik des ganzen Gedichts. In drei Zeilen gelingt es dem Dichter, den ungeheueren Ausbruch der Volksseele wiederzugeben. Das Volk lehnt dieses Urteil ab. Ihn bewegt das Ungeheuerliche der Tat und die Größe seines Helden. Und – es will seine Befreiung feiern! Die Dramatik der Szenen steigert sich noch, aber nicht durch eine Revolution, durch einen nicht mehr zu bändigenden Aufstand. Das eigentlich Dramatische, ja Tragische geschieht inmitten dieses ungeheuren Sturmes wie auf einer Insel des Schweigens, das, von dem Jüngling ausgehend, die Gewalt des Lärmes bricht[13]. Das Schweigen breitet sich aus wie die Wellen eines Kreises, bis alles still geworden ist und gebannt verharrt.

In vier Zeilen vollzieht sich in knapper Darstellung der schwere Kampf der Selbstverleugnung. Im Schweigen wird dem Jüngling die Kraft zuteil, dem Ehrgeiz, dem wohlverdienten Ruhme, kurz der Nei-

[13] Max Picard, Die Welt des Schweigens, Frankfurt/M. 1959, S. 65 ff.

gung zu entsagen und den Gehorsam, das Gesetz der Gemeinschaft und die Pflicht als notwendig anzuerkennen. »Doch schweigend blickt der Jüngling nieder, / Still legt er von sich das Gewand / Und küßt des Meisters strenge Hand / Und geht.« – In drei Stufen gewahren wir den Vollzug der Selbstverleugnung. Im Ablegen des Gewandes, welches das Symbol des Kreuzes schmückt, schließt sich der Ritter äußerlich aus dem Orden aus. Das Ordenshabit soll Zeichen des inneren habitus sein, der seelischen Haltung. Im Gegenvollzug zum eigenen »eitlen« Willen wird die Demut wieder zurückgewonnen. (Damit entspricht das Tun des Ritters auch der Forderung von Kants »kategorischem Imperativ«.) – Die zweite Stufe ist die Anerkennung des gefällten Urteils. Dies äußert sich in der persönlichen Demütigung, die den Jüngling die gütigharte Hand des Meisters küssen läßt. Zwar hatte er mit dem Ablegen des Gewandes das Urteil schon angenommen; mit dieser Geste aber bestätigt er auch dessen Gerechtigkeit. – »Und geht.« Das ist das Letzte. Es gibt nichts mehr zu sagen. Die eigentlich großen Dinge haben sich, wie immer in der Welt des Geistes, in der Stille entschieden. Die Antwort auf dieses Monodrama bleibt nicht aus. Auch sie kommt aus dem Schweigen, aus der Stille. Die Gnade darf sich diesem ritterlichen Helden nicht versagen. »Dann ruft er liebend ihn zurücke / Und spricht: »Umarme mich, mein Sohn! / Dir ist der härtre Kampf gelungen. / Nimm dieses Kreuz! Es ist der Lohn / Der Demut, die sich selbst bezwungen.«

Da dieses Gedicht recht lang ist, fehlt unseren Schülern leicht der ausreichende Atem, vor allem bei einer zu ausführlichen Interpretation. Überhaupt wird man gut daran tun, den ethischen Gehalt (»ethischer Idealismus«) dieser Ballade in einer zweiten Durchnahme in der Oberstufe zum Gegenstand der Betrachtung zu machen. Trotz der Länge packen in der Mittelstufe Einzelheiten; denn die Anschaulichkeit der Darstellung kommt in ihrer Genauigkeit dem Wissenwollen und der Phantasie dieser Altersstufe entgegen. Das Motiv des Drachenkampfes und besonders die Figur des Drachentöters kennen die Schüler von der Siegfriedsage, von Dietrich von Bern, vielleicht sogar von der Beowulfsage. Aber auch St. Georg und St. Michael werden ihnen vertraut sein. Diese Kenntnisse lassen sich gut für die Besprechung des Gedichtes lebendig machen. Gute Reproduktionen dieses Motivs aus der Malerei oder Plastik sind teils in unseren Lesebüchern, teils in den Atlanten zur Kunstgeschichte abgebildet.

Die Ausdehnung der Erzählung bringt Übersteigerungen mit sich. Es steht uns nicht zu, über die Notwendigkeit dieser Ausweitung mit

dem Dichter zu rechten[14]. So hat es der Dichter gestaltet, geplant und konstruiert[15], auch hierin seinem Ritter ähnlich. Auf diesen Zug des Schillerschen Dichtens stoßen wir immer wieder. Besonders deutlich wird er an den Fugen der gedanklichen Abschnitte, weil dort der Zusammenhang nicht durch eine äußere Überleitung geschaffen wird. Vielmehr ist es die innere Struktur, der Gedankengang, welche das Ganze ineinander verfugt. An solchen Stellen können wir dem Schüler zeigen, worauf es dem Dichter ankommt: auf die Darstellung einer Idee. »Da stifteten, auf heil'gem Grund, / Die Väter dieses Ordens Bund, / Der Pflichten schwerste zu erfüllen: / Zu bändigen den eignen Willen.« Es ist der Sieg der Pflicht über die Neigung am Beispiel der christlichen Demut und Zucht des durch Gelübde und Gebot gebundenen Ritters. Der gesamte »dichterische Aufwand« soll die Phantasie des Hörers entflammen, um ihn, was freilich nicht schulmeisterlich direkt gesagt wird, am Beispiel dieser Handlung zur gleichen Haltung zu begeistern.

Klug wechselt der Dichter zwischen Dramatik und Epik. Lyrisch wie eine Idylle wirkt die Beschreibung des Kirchleins (Str. 15). Umso stärker erschreckt uns die fürchterliche Nähe des Ungeheuers. Dem Wechsel der Dichtungsgattungen schmiegt sich willig der Rhythmus an, der rasch und drängend die Szenen des Kampfes miterleben läßt. Knappe Sätze, die sich mit der Zeile decken, erfassen die Situationen der Gefahr. Wo aber das »Rettende wächst«, greifen längere Sätze im Enjambement über die Verse hinaus, damit auch wir wieder Atem holen können. Die epischen Schilderungen sind nie ganz frei von einer dramatischen Spannung. Wie ein Dirigent steigert und dämpft Schiller das Orchester seiner Sprache. Die Fortissimi in der ersten, 22. und 25. Strophe sind in ihrer Lautgewalt unüberhörbar. Wenn auch der vierhebige Jambus durch die vielen Zeilen hindurchgehalten wird, so kann nur die Böswilligkeit des Parodisten das Schöne dieser Dichtung im Leierkastenton zerstören[16]. Wer sich noch ein gesundes Ohr bewahrt hat, erkennt die Meisterschaft des Dichters. Er hat alle Eintönigkeit

[14] »Dennoch bedeutet uns der Drachenkampf nur Schillers kunstvollste, nicht seine höchste Ballade. Vieles wird überladen, wird allzu barock ausgemalt.« Cysarz, Schiller ebd., S. 300.

[15] Benno v. Wiese, Friedrich Schiller, Stuttgart 1959, S. 565 ff.

[16] »Wie ich ein Todfeind von allem Parodieren und Travestieren, hab ich nie verhehlt; aber nur deswegen bin ich's, weil dieses garstige Gezücht das Schöne, Edle, Große herunterzieht, um es zu vernichten; ja selbst den Schein seh ich nicht gern dadurch verjagt.« Goethe an Karl Friedrich Zelter am 26. Juni 1824.

vermieden, weil sich der Rhythmus dem Gefälle des Geschehens so geschmeidig anpaßt. Selbst die »noëtischen Monologe« wirken trotz epischer Dehnung erregend, weil sie als echte Selbstgespräche des Bewußtseins durchglüht sind von Schillers eigener Denkbegeisterung. Das Spiel ihrer rhetorischen Fragen und ihrer entschlossen zupackenden Antworten lassen uns in die »geistige Werkstatt« unseres Dichters hineinsehen. *Udo Wasmer*

Annette von Droste-Hülshoff

Der Knabe im Moor

Als Annette von Droste-Hülshoff im Winter 1841/42 die Ballade »Der Knabe im Moor« schrieb[1], da gewannen neben literarischen Anregungen vor allem Motive aus ihrer westfälischen Heimat für sie Gestalt. Schon ihr Vater hatte ein Buch geschrieben über die »Vorkieker«, die Geisterseher seiner Heimat. Die Dichterin selbst berichtet in ihren »Bildern aus Westfalen« über den Aberglauben des Münsterländers: »Die häufigen Gespenster in Moor, Heide und Wald sind arme Seelen aus dem Fegefeuer, deren täglich in vielen tausend Rosenkränzen gedacht wird, und ohne Zweifel mit Nutzen, da man zu bemerken glaubt, daß die Sonntagsspinnerin ihre blutigen Arme immer seltener aus dem Gebüsch streckt, der diebische Torfgräber nicht halb so kläglich mehr im Moore ächzt und vollends der kopflose Geiger seinen Sitz auf dem Waldstege gänzlich verlassen zu haben scheint.«

Der Knabe in unserer Ballade erlebt diese Gespenster als Wirklichkeit. Sie gehören zur Landschaft seiner Heimat, zum Moor, über das er gehen muß, um nach Hause zu kommen. Er erlebt dieses Moor als Bedrohung seines Lebens. Eine seltsam packende Wirkung hat seine seufzende Klage auf den Zuhörer: »Oh, schaurig ist's, übers Moor zu gehn.« Die Vokale mit ihrem erregenden Wechsel o – au – i – o – e, die auf-

[1] Als erstes Gedicht im Zyklus »Heidebilder«. Es wurde 1842 im »Morgenblatt« zuerst abgedruckt.

schreckenden Konsonanten: sch – s – s, der fallende Rhythmus ziehen uns unmittelbar in das Grausen mit hinein. Wohl bringt die erste Strophe nur eine realistische und liebevolle Schilderung der gewohnten Natur, aber das Kind erlebt in seiner naiv-ängstlichen Aufgeschlossenheit gegenüber dem Magischen auch das Alltägliche als Bedrohung. Meisterhaft wird so das Reale in das Naturmagische hinübergeführt, das Bergende wird aufgelöst zum drohend Bewegten. Es flüstert und raunt mit spitzen i-Lauten, es hüpft und springt und greift nach dem Kind mit r- und l- und ng- (nk-)Lauten, es zischt und schreckt. Der gewohnte Heiderauch sieht aus wie ein Phantom, der Strauch häkelt sich fest am Anzug des Kindes, die Quellen wehren ihm den Weg – noch einmal stöhnt das Kind auf wie im ersten Vers, und wie zur Bestätigung knistert es nochmals, als wenn verborgene Geister im Röhricht säßen, unsichtbare, ungreifbare, jenes »Es«, das in der Strophe geheimnisvoll und beängstigend mehrfach wiederkehrt. Ebenso geheimnisvoll und unsicher wirkt das wiederholte »wenn«, das das noch erst angedeutete Grauen in die Nebensätze bannt, untergeordnet vorerst unter den notwendigen Gang über das Moor. Bedrohlich wirkt die plötzlich gestörte Reimfolge: ababccab, deren paarige Verse cc in den folgenden vier Strophen jeweils den Augenblick höchster Gefährdung des Kindes darstellen.

In dieser unsicher gewordenen Welt vollzieht sich von der zweiten bis zur fünften Strophe das grausige Geschehen, aus ihr wachsen ganz selbstverständlich die Gespenster, die wegen ihrer zu Lebzeiten verübten Freveltaten keine Ruhe im Jenseits finden können. Diese Ungeborgenen greifen nach der Seele des zur Geborgenheit strebenden Kindes. Es hält (in der 2. Strophe) zwar die Fibel fest – die Alliteration und die hellen Vokale e-i-i-i bestätigen die Sicherheit, die von diesem vertrauten und durch Wissen doch sonst Gewißheit verleihenden Buch ausgeht –, aber das Kind ist hier einer stärkeren Macht ausgeliefert, es ist von der Urangst des Naiv-Empfänglichen erfaßt, es ist vom Entsetzen gehetzt, »als ob man es jage« – das Bild des gehetzten Rehs begegnet uns in Strophe 5 wieder. Wer aber ist »man«? Zischlaute (sch, s) kündigen das Unbekannte an, dumpf droht das o in »hohl«. Angstvoll erhebt sich die bange Frage nach dem »Was«, nach der Wesenheit des Unfaßbaren und Unbegreiflichen, das mit den a-Lauten rings um das einzige ü in der vierten Zeile daherschleicht. Hart und unerbittlich wird dem Kind Gewißheit: »Das ist ....«. Das Gespenst steht auf, die beiden Verse, die von ihm berichten, sind verhalten in der Lautgebung, so wie das Kind gelähmt ist im ersten Augenblick der Er-

kenntnis des Furchtbaren. Dann aber schreit das Entsetzen auf in den u-Lauten: »Hu, hu, . . .«, löst sich der Bann in den klirrenden ri-ir-ri, voll Angst verbirgt sich das Kind, wo es kein Verbergen gibt, fast hoffnungslos verblaßt die Vokalreihe des letzten Verses: i-u-ä-a. Die Atmosphäre ist geladen von Unheil und Gefahr, der Rhythmus, schon in der ersten Strophe unruhig das unregelmäßige daktylische Versmaß überspielend, wird immer erregter. Immer häufiger treten Tonsilben an den Versanfang, verdoppelt (ù, hù), unregelmäßig gestaut (híndùcket): Die Angst beherrscht die Sinne des Kindes.

In der 3. Strophe wächst jeder Halm, jeder Strauch ins Gespenstische. Der Knabe rennt in hektischer Wachheit, wie im Alptraum erlebt er mit allen Sinnen die ganze Natur als gegen ihn verschworen: die sonst vertrauten Strünke starren als ungeheuerliches kollektives »Gestumpf« hervor, die Föhre, sonst Richtpunkt auf seinem Weg nach Hause, nickt gespenstisch, die Halme sind unheimliche Speere geworden. Die Natur, die in der ersten Strophe nur lähmend den Schritt hemmte, greift jetzt an, ein neues Geräusch bricht in die fiebrige Hellhörigkeit des Kindes ein, spitz und stechend mit seinen i-Lauten rieselt und knittert es auf das wehrlose Opfer zu. Es bedarf erst gar nicht mehr der Frage der zweiten Strophe nach dem »Was«. Mit blitzschnellem Würgegriff fällt die Gewißheit über das Kind: »Das ist die unselige Spinnerin« und zur furchtbaren Bestätigung gleich nochmals: »Das ist die gebannte Spinnenlenor«. Die deutlich ausgesprochene Gewißheit des Verworfenseins dieses Phantoms – der Gräberknecht war nur als »gespenstisch« eingeführt worden – greift dem Kind ans Herz. Grausig ist für es die Erkenntnis, daß die Lenor ihre unselige Beschäftigung auch jetzt und hier verrichten muß, das Lähmende der Verdammnis, die auch das Kind einbeziehen will, wird spürbar in den Lautverbindungen des letzten Verses (»Haspel-dreht-Geröhre«). Schon der Satzbau des dritten Verses zeigt die atemlose Hast – das Verb fehlt bei dem elliptischen Satz »gespannt das Ohr«.

Das Entsetzen ist greifbar. Die vierte Strophe berichtet erst gar nicht mehr. Hart setzt sie ein, dreimal steht die Aufforderung »Voran!« – aber das Kind steht im Bann der magischen Gewalten, das »Voran« ist kein rettendes Hin-zu, sondern ein ohnmächtiger Versuch, dem Würgegriff zu entrinnen, der im dumpfen Vokalfall der zweiten Zeile droht, ihn holen will in den unseligen Bereich der Toten und doch vorerst ein lähmendes »Als-ob« bleibt. Aber das Kind steht wieder gebannt; der dritte Vers bringt nur noch ein klägliches »vor« zu Beginn, der trügerische Trost des klangvollen und verheißenden »vorán« ist gleichsam

mit der tonigen Endsilbe abgefallen, das Davonlaufen hilft nichts mehr: es wird zum Hineinlaufen. Denn drohten bisher die Gespenster nur vom Rand des Pfades her, so greift es in dieser Strophe nach dem Knaben. Das klingende, tragende a-n im wiederholten »voran«, das erlösende au in »Lauf« werden erstickt unter hohlen o-Lauten. Wie tröstlich war doch noch in der ersten Strophe der Vers: »Unter jedem Tritte ein Quellchen springt« mit seiner lieblichen Sprachmelodie. Jetzt brodelt und pfeift es, u und o beherrschen die Verse, f- und s-Laute bedrohen das Kind mit »gespenstiger Melodei«. Wieder überfällt den Knaben jähe Gewißheit, wieder steht zweimal »Das ist . . .«. Da fiedeln die ei und i in »Geigenmann«, »diebische Fiedler« und »Hochzeitheller«, aber sie klingen wie höhnisches Kichern, denn jedesmal fällt der Ton dumpf ab: ungetreu, Knauf, gestohlen. Da erinnert sich das Kind auch an das Vergehen des Fiedlers, eine gefährliche Vertrautheit in der Mitwisserschaft kommt auf – griff der gebannte Dieb nicht vorhin schon nach dem Kind? Ist das Wissen um seine Schuld nicht neue Gefahr? Gibt es noch Rettung?

Die fünfte Strophe treibt das Grausen auf den Höhepunkt. Sie wird aufgerissen, sprachlich wie thematisch. Nie sonst in den Strophen enthielt ein einziger Vers eine Satzreihe mit zwei Vorgängen (erst der 5. Vers der letzten Strophe bringt eine ähnliche Konstruktion, dort aber mit fallendem, beruhigendem Rhythmus); mit klirrendem Klingen birst das Moor, eine Höhle klafft – die Hölle für das Kind. Und diesmal bleibt die aufsteigende Schreckgestalt nicht stumm: ein Seufzen aus der geborstenen Erde heraus, dann ein Wehschrei der Ausgestoßenen um ihre arme Seele, eingeleitet von dem doppelten, dumpfen Klagelaut »Ho, ho« – all das greift dem Knaben ans Herz, er bricht selbst in zweifachen Wehschrei aus, er ist getroffen »wie ein wundes Reh«. Der Vokalwechsel zeigt höchste Erregung: a-i-o-eu-e im ersten, o-a-ö im zweiten, e-e-a-u-a-e im dritten, o-o-a-e im vierten Vers. Der Rhythmus ist gejagt, zerrissen, der Aufschrei je einer verdammten und einer todwunden Seele. Wird das Kind zur Erlösung dieser armen Seele hinabgezogen werden in die »klaffende Höhle«? Wird es das Opfer sein der nach dem Lebendigen gierenden Mächte der Finsternis, oder wird es der Wunde seines eigenen Herzens erliegen? In nur fünf Versen war in dieser Strophe das Grauen zusammengedrängt in höchster Verdichtung und Steigerung. Da bricht der Schrecken ab. Ein verneinter Irrealis der Wirklichkeit zerreißt die so real gegebene Scheinwelt: ein Paradoxon stellt das Gleichgewicht wieder her. Tröstlich sind die »wär nicht« und »fänd«, denn in der Nähe des Kindes *ist* eben ein Schutzengel, und man

wird die bleichen Knöchelchen des Unschuldigen eben *nicht* im Moor finden. Das Moorgeschwele hat nun keine Macht mehr über das Kind, Gottes liebender Beistand führt es sicher durch Nacht und Graus. Wie Fanfaren, die den Engel ankündigen, klingen die vielen hellen ä-Laute: wäre, Näh (sie rahmen den rettenden Vers ein!), fände spät, Gräber. Zum ersten Male im Gedicht ist der Schlußvers einer Strophe metrisch ausgeglichen, ruhig fallend: »Ein Gräber im Moorgeschwele«.

Allmählich kehren Ruhe und Besinnung ein. Der trügerische Moorboden geht in festen Heidegrund über. Schon flimmert die vertraute Lampe aus der Geborgenheit des Heimes zum Kind herüber. In der sechsten Strophe sind die Dinge wieder dinghaft geworden. Lampe und Weide sind wieder Richtpunkte (man erinnert sich an die Verzerrung der Dinge in der dritten Strophe), der Boden ist wieder das Tragende. Der Knabe steht an der Scheide zwischen Gefahr und Geborgenheit. Nun atmet er auf, nun schaut er nach dem, was hinter ihm liegt, was *war*, was ihm nichts mehr anhaben kann. Aber zu tief ist das Entsetzen in ihn eingedrungen, noch wirkt in dem naiven, dem Magischen aufgeschlossenen Kind die Urangst vor dem Erlebten, noch ist es für ihn gegenwärtig. Bestätigend sagt der Knabe – nun aber in der Form der Vergangenheit – «Ja, im Geröhre war's fürchterlich« und nochmals, als entschärftes, entgiftetes Echo zum Grausen am Anfang des Gedichts: »Oh, schaurig war's in der Heide!« Aber wie zuversichtlich klingen in dieser letzten Strophe die hellen Reimwörter. Die Zischlaute verlieren sich, die r-Laute rollen nur noch nach wie abziehende Gewitter, nur da und dort gibt es ein Wetterleuchten: er »wirft« den scheuen Blick noch immer zurück, »fürchterlich« war's im Geröhre; vielleicht enthält auch das Wort »flimmert« noch einen Rest von ängstlicher Unsicherheit, aber es findet sein Gegenstück im beruhigenden »heimatlich«. Der Rhythmus der letzten Strophe wirkt ruhig, er führt zur Entspannung in der Halbzeile »Tief átmet er áuf, . . .« Fast wird er im 6. und 7. Vers noch einmal unruhig durch die ängstliche Rückschau, der sechste ist gestaut, der siebte fängt wieder an zu hasten, aber dann klingt die Strophe aus in der lösenden und klangvollen Kadenz »Oh, schaurig war's in der Heide«.

Packend verweben sich in unserem Gedicht Natur und Gespensterwelt; lautmalende Verben, farbige Adjektive, Wiederholungen, Aufschreie sind als Stilmittel geschickt verwendet. Die Liebe zur Natur spiegelt sich in der Kleinmalerei, die magische Gewalt strömt aus jeder Zeile des Gedichts auf den Hörer ein. Klügelnde Erklärungen und farblose Paraphrasen sind für die Wirkung gleicherweise schädlich, eine

Einstimmung stört die Stimmung. Die Atmophäre des Gedichts wirkt aus sich heraus. Freiligrath schrieb darüber am 23. März 1842 an Levin Schücking: »Es ist bösartig von Deiner Freundin, einen so ans Gruseln zu bringen; die Haare haben mir zu Berg gestanden.«

Das Verhältnis von Mensch und Natur in unserer Ballade und in Goethes »Erlkönig« läßt sich vergleichen[2]. Bei Goethe wird die Natur, die nur in wenigen typischen Bildern gegeben ist, zum transparenten Medium für ein vergeistigtes Geschehen. Die Bilder aus der Natur- und Geisterwelt werden zu Sinn-Bildern erhöht. Die Droste dagegen steht nicht wie Goethe über der Natur, sie setzt nicht Symbole, sondern lebt in ihr, erlebt sie als Gefährdung der Existenz. Dadurch verwachsen auch die realen Naturerscheinungen mit den als gegenwärtig empfundenen Geistern zu einer Erlebniseinheit. Die allgemeingültige Bedeutung von Goethes Geisterwelt und der enge Wirkungskreis der Heimatgespenster in der Dichtung der Droste geben einen Maßstab ab für den künstlerischen Gestaltungsraum der beiden Dichter. Doch darf ein solcher Vergleich bei den Schülern nie zu einem wertenden (oder gar abwertenden) Urteil führen. Die Verschmelzung von liebevoller Naturschilderung und magischer Erschütterung in unserer Ballade bleibt unübertroffen. *Kurt Bräutigam*

Eduard Mörike

Der Feuerreiter

»Ich finde, Gedichte werden meistens schlecht gelesen. Der Lesende spricht sie in einer Gehobenheit des Tones, die nicht aus ihnen selbst kommt, sondern die er von außen an sie hinträgt. Jene Steigerung, die ein Gedicht im Unterschied zu bloßer Prosa verlangt, muß sich aus ihm selbst ergeben; aus der reinen Wahrheit dessen, was es sagt. Ein Gedicht sagt die Wirklichkeit der Welt, aber deutlicher, als sie aus sich

[2] Ein Vergleich mit Hebbels Schauerballade »Der Heideknabe« empfiehlt sich nicht, da die magische Naturballade der Droste aus einer ganz anderen Atmosphäre heraus erwachsen ist.

selbst ist; genauer, offener, klarer. Diesem Sagen hat der Lesende zu dienen; nichts anderem; am wenigsten seiner Eitelkeit[1].«

Wird der Feuerreiter so gelesen, bedarf es nur weniger Sätze, um die Klasse einzustimmen[2]. Die ersten Fragen der Schüler nach dem Vorlesen richten sich gewöhnlich auf den Titel der Ballade: Was ist ein Feuerreiter? Hat er etwas mit der Feuerwehr zu tun? War es ein Feuerbote, der die Menschen bei Feuersgefahr alarmierte? Wieso sieht er den Ausbruch des Feuers voraus? Ist er ein Mensch oder ein Gespenst? – Diese Fragen bringen sehr rasch das Unterrichtsgespräch in Gang, weil das vorgetragene Gedicht die Phantasie der Schüler beeindruckt hat. Versuchen wir mit ihnen die Antwort auf ihre Fragen vom Gedicht her zu finden, indem wir Strophe um Strophe sorgfältig abhorchen.

Wir werden mitten in das Geschehen hineingestellt. Wir erschrecken mit den Leuten, welche die geheimnisvolle rote Mütze hinter dem Fenster eines Hauses erblicken. Die Frage geht uns an: »Sehet ihr am Fensterlein / Dort die rote Mütze wieder? / Nicht geheuer muß es sein, / Denn er geht schon auf und nieder.« Wer geht auf und nieder? Weshalb ist es nicht geheuer? Könnte nicht ein Kind sich verkleidet haben und in dieser Maskerade die Vorbeigehenden erschrecken? Doch nein, das ist kein kindlicher Spaß, kein Kinderspiel! Denn schon packt uns neues Entsetzen: »Und auf einmal, welch Gewühle / Bei der Brücke, nach dem Feld!« Die Menschen der Stadt sind aufgeschreckt. Sie lassen die gewohnte Arbeit liegen. Sie fühlen sich bedroht. Alle eilen aus der Stadt heraus einem Ort zu, der sich offenbar nicht innerhalb der Geborgenheit der Stadtmauern befindet. Er ist unseren Augen verborgen, weit über Feld und Wiese hinweg, »hinterm Berg«. Und jetzt hören wir auch das Bimmeln der Feuerglocke; gellend und schrill: »Hinterm Berg, / Hinterm Berg, / Brennt es in der Mühle!« Hat es bei euch schon einmal gebrannt? Oder in der Nachbarschaft? War es gar in der Nacht? Seid ihr nicht furchtbar erschrocken? Warum ist es so schlimm, daß es gerade in der Mühle brennt? –

Die Mühle ist weit weg. Es wohnen nur wenige Menschen dort. Ob wir noch helfen können? Ob wir noch zurechtkommen? – Aber »Schaut!» da ist ein Reiter, der rascher als wir dem Unglücksort zusprengt. Zum ersten Mal heißt es nicht mehr »er«, das Pronomen für

[1] Romano Guardini, Eduard Mörike, Die schöne Buche, in: Die deutsche Lyrik von der Spätromantik bis zur Gegenwart, hrsg. v. Benno v. Wiese, Düsseldorf 1956, S. 73.

[2] Falsche und brauchbare Einstimmungen werden angeführt bei Robert Ulshöfer, Methodik des Deutschunterrichts 2, Stuttgart 1960⁴, S. 169 ff.

den Mann, sondern er selbst wird genannt: der Feuerreiter ist es, der an uns vorbei und querfeldein der Mühle zujagt.

Es ist wie im Theater. Der Held erscheint erst, wenn er angekündigt, eingeführt und dem Publikum gleichsam vorgestellt ist. Dann erst betritt er selbst die Bühne. – Aber wir können unseren Helden, den Feuerreiter kaum betrachten, so rasch ist er an uns vorbeigerast. Wir bemerken nur sein wütendes Gesicht, sein »rippendürres« Tier. Dieses Pferd muß uns auffallen, nicht nur weil es so mager ist. (Dürer, Ritter, Tod und Teufel!) Denn statt sich zu sträuben und zu scheuen bei Feuer und Gefahr, wie wir es von einem Pferde sonst erwarten müssen, rast dieses durch »Qualm und Schwüle«. Ja es ist, als würde es von dem Feuer geradezu angezogen. Und wieder erklingt der Kehrreim, die Feuerglocke, die »fort und fort« schallt mit ihrem schrillen, erregten Ton.

Der Feuerreiter ist ganz allein am Ort des Unglücks. Während Männer und Frauen mit allerlei Gerät der Brandstätte zueilen, um dem Feuer zu wehren, unternimmt er es, das böse Element zu bezwingen. Aber welche Mittel wendet er an? – Wir wissen, daß die Menschen in heidnischer Zeit versuchten, mit Zauberformeln, mit Gebärden und Zeichen das schädliche Feuer zu beschwören. Man nannte dieses Tun Magie[3].

In christlicher Zeit trat an die Stelle der heidnischen Beschwörung der Feuersegen, gegeben mit dem heiligen Symbol des Kreuzes, begleitet von bittenden Rufen zu Gott[4]. Aber nur der zu diesem Dienste Berufene, der Geweihte, der Priester also durfte den Feuersegen vollziehen. Deshalb erschrecken wir mit dem Dichter, wenn der Feuerreiter in vermessenem Tun »mit des heilgen Kreuzes Span« selbst diese heilige Handlung vollzieht. Und lauert doch auch inmitten der Feuersglut »der Feind im Höllenschein«, womit im »bibelfesten« Schwaben niemand anders als der Teufel gemeint sein kann. Deshalb flehen wir mit dem Dichter »Gnade Gott der Seele dein!« Und immer noch hat der Dichter, haben wir den peinigenden Ton der Feuerglocke im Ohr, ohne daß diesmal das Glöcklein erwähnt ist.

In der vierten Strophe ist die Menge endlich am Brandort angekommen. Aber viel zu spät, um noch helfen und retten zu können: »Keine Stunde hielt es an, / Bis die Mühle borst in Trümmer;«. Was aber ist

[3] Vgl. Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens II, Sp. 1411–1414; ebenso Wörterbuch der deutschen Volkskunde, Leipzig 1936, S. 193.

[4] Lexikon f. Theologie und Kirche Bd. 6, Freiburg 1958, S. 247.

aus unserem »kecken Reitersmann« geworden? Alle kehren heim. »Auch das Glöcklein klinget aus«, ein nachhallendes »brennt's« bildet den letzten Vers. Doch der Feuerreiter bleibt verschwunden. Erst die Schlußstrophe – es ist eine ziemliche Zeitspanne seit dem Brand vergangen – gibt uns Gewißheit über sein irdisches Ende. Ein Müller findet – welch grausiges Bild – das Totengerippe des Reiters, der noch auf der »beinern' Mähre« sitzt. Daß es unser Feuerreiter sein muß, oder genauer, gewesen sein muß, erkennen wir an der roten Mütze, die unheimlicherweise nicht verbrannt ist. Mit dem Dichter können wir das Gebet über den Toten sprechen, während die Totenglocke anhebt: »Ruhe wohl, / Ruhe wohl / Drunten in der Mühle!« Das ist noch ganz der Rhythmus des längst verstummten Feuerglöckseins, aber es hallen dumpfe, ruhespendende Töne.

Nach diesem ersten Gang haben wir einen Einblick in die Handlung gewonnen. Zwar sind noch viele Fragen unbeantwortet geblieben, ja vielleicht noch einige hinzugekommen. Das Gedicht ist nicht mehr gar so rätselhaft, so daß wir mutig weitersuchen. Eine Antwort haben wir schon gefunden: der Feuerreiter ist kein Gespenst, er ist auch kein Teil des Feuers selbst, sondern ein Mensch aus Fleisch und Blut. Freilich ist er ein merkwürdiger Mensch[5].

Er besitzt das, was im Volksmund der sechste Sinn genannt wird. Er vermag Dinge zu sehen, die dem Menschen sonst verborgen sind. Deshalb ahnt er das Feuer voraus, lange ehe es sich selbst in seiner verderblichen Macht zeigt, als Schadenfeuer, dessen zerstörende Gewalt Haus und Hof, das Dorf und die Stadt, die Ordnung und die Geborgenheit unseres Lebens bedroht und vernichten will. Wir kennen und nützen ja sonst die gute und dem Menschen helfende Form des Feuers. Es schenkt uns Wärme. Es hilft uns die Nahrung bereiten. Wir brauchen seine Hilfe, um vielerlei Gerätschaften herzustellen. In der Sage vom feuerbringenden Prometheus haben die Griechen seine helfende Macht gerühmt. Prometheus aber mußte für seine Schuld – er hatte gegen das Gebot der Götter gehandelt! – schwer büßen. Im »Feuerreiter« aber ist es, wie gesagt, nicht die heilbringende Natur, sondern das zerstörende Element des Feuers, das den eigentlichen Hintergrund der

[5] An dieser Stelle kann man auf die Erstfassung im »Maler Nolten« hinweisen, wonach der Feuerreiter in einem kaiserlichen Regiment Hauptmann gewesen sei und durch ein Verbrechen schuldig wurde. Der Heimat verlustig, ist er menschenscheu geworden. Deshalb habe er sich nur gezeigt, wenn Feuer ausbrach. Noch vor dem ersten Feueralarm sei er am Fenster mit seiner roten Mütze erschienen, um dann auf seinem mageren Klepper dem Ort des Brandes zuzujagen.

Ballade abgibt. Das muß schon im Vortrag des Gedichtes hörbar geworden sein. Denn das dichterische Wort läßt uns das Feuer sehen, sein Prasseln hören. Wir riechen das Brandige im Qualm und weichen vor der Glut, die zum Widerschein des höllischen Feuers wird. Wir erleben die Wirkung dieser allesfressenden Macht: »Bis die Mühle borst in Trümmer«. Es gruselt uns, wenn das vom Feuer übriggelassene Gebein zerfällt: »Husch! da fällt's in Asche ab.« – Wir beachten die Abfolge der Schlußzeilen der Strophen: in der ersten und zweiten Strophe »Brennt es in der Mühle« – in der dritten Strophe hat das Feuer seine höchste Macht erreicht, wie denn überhaupt die dritte Strophe die Peripetie des Ganzen bedeutet: »Rast er in der Mühle.« Das ist Feuer und Reiter und Teufel in einem. In der vierten Strophe heißt es nur noch: »Brennt's! –« Auch das Feuer, nachdem es sein Zerstörungswerk vollbracht hat, wird schwächer und erlischt in einem letzten Aufflackern.

Dem zerstörenden Element Feuer antwortet die von Menschenhand geschaffene Feuerglocke. (Hier bietet sich später ein möglicher Vergleich mit Schillers »Glocke« an.) In der ersten Strophe warnt sie und ruft um Hilfe für alle vom Feuer Bedrohten. Obwohl der Kehrreim in vier Strophen gleich bleibt, wird sie vom dichterischen Wort verwandelt. Sie ist als Mitspieler in die Handlung einbezogen. Das wird immer in kurzen Sätzen angedeutet! In der ersten Strophe »gellt« das Feuerglöcklein. Dieser durchdringende Warnruf setzt auch in der zweiten Strophe nicht aus: »Drüben schallt es fort und fort«. In der dritten Strophe wird die Glocke nicht genannt. Das Prasseln des Feuers ist so laut geworden, daß der Klang nur noch im Kehrreim da ist. Oder will der Dichter hiermit andeuten, daß der Ton der geweihten Glocke das Ohr des frevelnden Feuerreiters nicht mehr erreicht? In der vierten Strophe ist der Ton der Glocke dem Verlöschen der Glut angepaßt: »Auch das Glöcklein klinget aus.« Dann verwandelt sich in der letzten Strophe die Feuerglocke in langem, schwerem Rhythmus zur Totenglocke: »Ruhe wohl, / Ruhe wohl / Drunten in der Mühle!«. Wie aufrüttelnd klangen doch gegen diese dunkle Musik die hellen Laute des Feuerglöckchens: »Hinterm Berg, / Hinterm Berg«! – Hier können wir den Schülern zeigen, wie nicht nur im Klang der Glocke, sondern im Spiel der Vokale und Konsonanten dieses ganze Gedicht von der Musikalität Mörikes durchdrungen ist[6].

[6] Weiter kann sowohl auf die biographischen Beziehungen Mörikes zur Musik Mozarts, besonders zu dessen »Don Juan«, hingewiesen werden, als auch auf die

Zwischen dem Element und der Glocke wäre der Platz des Feuerreiters, wenn wir uns die Figuren wie auf einer Bühne vorstellen. Indem er sich dem heiligen Ruf der Glocke entzieht, entscheidet er über sein eigenes Schicksal. Ihre Warnung mißachtend, setzt er sich allein und in frevelndem Besprechen der Gefahr aus, welche in der elementaren Urgewalt des Feuers verborgen ist. Darin ist er »ein besonders gearteter Mensch«, der das Feuer besprechen kann, Herr und Knecht des Elements[7]. Alles am Feuerreiter ist auf dieses Element bezogen: die rote Mütze, das rippendürre Tier, auf dem er sitzt »Als auf einer Feuerleiter!«. Schon die Ahnung, daß Feuer in der Nähe ist, versetzt diesen Menschen in Unruhe. Er kann sich nicht beherrschen. Willenlos ist seine Seele dieser Urmacht preisgegeben. Während sonst der Mensch, besonders in der Nacht (Feuerwächter!), von panischer Angst ergriffen wird, sich vor der unberechenbaren Wildheit zu schützen und zu bergen trachtet, wird er von dem Feuer wie verzaubert angezogen. Nicht rasch genug – »querfeldein« – kann er zum Brandort gelangen, wobei uns die Schnelligkeit seines Kleppers bestürzt. Wir sahen schon, wie auch das Pferd vor dem Feuer nicht scheut. In dieser engen Bezogenheit von Mensch und Element scheint sich ein altes Verhalten des Menschen zur Welt zu zeigen, das wir als Magie bezeichnet haben. Dieses Verhalten beruht auf dem Glauben, wonach in der Natur und im Menschen gleiche Kräfte wirksam sind. Diese können sich gegenseitig rufen. Der Mensch versucht, durch Besprechen diese Elementarkräfte zu nützen. Dabei steht er in der Gefahr, ihnen zu verfallen, da sie außerhalb seines Willens liegen. Dieses »naturmagische« Gesetz scheint sich auch im Feuerreiter zu bestätigen, da das Feuer nicht nur als Element erscheint, sondern in dämonischer Wildheit das Schicksal des Feuerreiters bestimmt. »Ist nicht am Ende der Feuerreiter der gespensterhafte Doppelgänger des Feuers gewesen, der allein durch das von ihm bekämpfte Element seine schaudervoll lebendige Dämonen-Wirklichkeit gewinnt?«[8].

Aber ist das Naturmagische, das Dämonische, wirklich die eigentliche Aussage dieser Ballade? Wenn wir mit unseren Schülern »am Text« bleiben und darüberhinaus bedenken, welche Bedeutung der

Vertonungen unserer Ballade von Hugo Wolf und Hugo Distler. – Die Vertonung von Distler findet sich auf der Langspielplatte Musikkunde in Beispielen, Die Ballade, LPEM 19320, der Deutschen Grammophon-Gesellschaft.

[7] Wolfgang Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936, S. 165.

[8] Benno v. Wiese, E. Mörike, Tübingen u. Stuttgart 1950, S. 121/22. – Ähnl. O. Kämpchen, Die numinose Ballade, Diss. Bonn 1930, S. 72 f.

(späteren) Einfügung der dritten Strophe zukommt, so wird die vorläufige Einseitigkeit der naturmagischen Erklärung dieser Ballade deutlich. Sicherlich gehört sie zu unserer Erarbeitung, wie denn auch der Aberglaube in den modifizierten Formen des Amuletts noch in unsere aufgeklärte Zivilisation hereinragt. »Aus den Naturdämonen werden Menschen mit besonderen Eigenschaften und Fähigkeiten. Das war kein freies Spiel der Phantasie, sondern ein Ausdruck der romantischen Empfänglichkeit für die Nachtseiten der menschlichen Natur[9].«

In der dritten Strophe finden wir, über das seelisch-magische Verhältnis von Mensch und Feuerdämon hinausgehend, das Feuer als Widerschein der Hölle. Hier erscheint der Teufel, der – ähnlich dem Geschehen in der Faustsage – darauf wartet, die Seele dieses der Zauberei und Magie verfallenen Menschen zu holen. Aber nicht allein wegen seines abergläubischen Verhaltens ist der Feuerreiter schuldig geworden. In diesem Falle wäre er »nur« der Zerstörung durch den Dämon ausgeliefert gewesen. Aber jetzt erhalten wir eine ethisch-christliche Erklärung seiner Schuld; denn – wir sprachen schon davon – durch die Anmaßung, mit dem Zeichen des Kreuzes die Flammen zu besprechen, hat er gotteslästerlich, blasphemisch gehandelt. Deshalb ist sein Leib dem Teufel verfallen. Ob dies auch für seine Seele zutrifft, bleibt unausgesprochen; denn in der Schlußstrophe wird er zumindest vom Dichter nicht verdammt.

Schon oft hatte der Feuerreiter das rasende Element und damit auch das Teuflische bestehen können. Es gehört zum Verständnis dieser Ballade, daß nicht irgendein Erscheinen des Feuerreiters dargestellt ist, sondern sein Todesschicksal[10]. Bezeichnend ist, daß der Feuerreiter außerhalb des städtischen Wohnbereichs, jenseits des Berges, wo der rufende Ton der Glocke vielleicht nur noch schwach zu hören ist, den Tod findet. »Nach der Zeit« erst findet ein Müller das Gerippe. Wir müssen uns zwischen der vierten und fünften Strophe eine Zeitspanne denken, die wir im Vortrag durch eine lange Pause andeuten müssen. Der Rhythmus hat sich geändert. Er ist beruhigt, gemächlich, fast schleppend. Brand und Feuerreiter gehören einer vergangenen Zeit an. Während in den ersten Strophen das Präsens vorherrscht, um die Dramatik des Geschehens zu kennzeichnen, wird jetzt im Präteritum er-

[9] Wolfgang Kayser, Gesch. d. dt. Ballade, S. 165. Dort weitere Literaturangaben.
[10] Über die Bedeutung des Todes im Werke Mörikes vgl. Wolfgang F. Taraba in: Die deutsche Lyrik von der Spätromantik bis zur Gegenwart, a. a. O., S. 91 und 98 ff.

zählt. Die Sage hat sich jener merkwürdigen Gestalt bemächtigt. Dadurch hat das erschreckend Gespensterhafte des Feuerreiters mildere menschlichere Züge bekommen. An Stelle der verwirrten Gegenwart ist ein beruhigtes – objektivierendes – Urteil eingetreten. Das Mitleid, daß sich schon in der driten Strophe andeutete, sieht im Feuerreiter einen Menschen, den ein schweres Kriegsschicksal schuldig werden ließ. Dazu trug er die Bürde, mit diesem sechsten Sinn begabt zu sein. Mit Recht urteilt Alfred Mundhenk: »Durch die neue Strophe tritt nämlich der Schluß des Gedichtes, dieser gütig-mitleidige Nachruf auf einen Unglücklichen, in ein unerwartetes Licht. Ohne daß der Wortlaut sich ändert, erhält er eine neue, fast ketzerische Wendung: der Frevler, den der Böse geholt hat, ist es jetzt, dem die feierliche Totenglocke läutet, fürbittend oder Gottes Gnade verkündend. Mörike hat diese versöhnliche Umdeutung bejaht. Über die Beweggründe des Feuerreiters mag man streiten: wollte er lästerlich oder ehrgeizig seine magische Kraft erproben? wollte er helfen? Im Erfolg aber war sein Tun hilfreich, und ein Schadenstifter war er jedenfalls nicht. Und so erscheint seine Gestalt jetzt als eine schwäbische Variante des uralten Prometheusmotivs vom menschenfreundlichen Frevler[11].« Darum heißt es in der Schlußstrophe, den Balladenton so richtig treffend im Gegensatz dieses feurig-hitzigen Lebens und der es jetzt umgebenden Kälte des Grabes: »Feuerreiter, wie so kühle / Reitest du in deinem Grab!«

An dieser Stelle sei darauf verwiesen, daß die Erarbeitung des Gedichtes auch von der Schlußstrophe ausgehen kann. Die Leitfrage ist dann: Verdient dieser Tote unser Mitleid? Verdient er unser Gebet? Verdient er die Ruhe des Grabes? Von hier aus kann eine aufgeweckte Mittelstufenklasse wohl ebensogut geführt werden, wie wir es von der ersten Strophe her gezeigt haben. In beiden Fällen aber muß es die Kunst des Lehrers sein, dieses Gedicht »in der Schwebe« zu halten, so daß zwar der Sinn erkennbar wird, das Dichterische aber nicht vom deutenden Verstande zerstört wird. In den meisten Klassen sollte es schon in der Mittelstufe möglich sein, die Elemente der Metrik, des Aufbaues und des Reimes in ihrer Bedeutung für das Wesen des Gedichtes aufzuhellen, um sie für die Besprechung fruchtbar werden zu lassen.

Bei näherem Zusehen erweisen sich die Elemente der Form in ihrer mehr statisch akzentuierten Struktur als der dramatischen Dynamik des

[11] Alfred Mundhenk, »Der umgesattelte Feuerreiter« in: Wirkendes Wort, 5. Jahrg. 3. Heft 1954/55, S. 148/49.

Geschehens entgegenwirkend. Merkwürdig ist schon, daß der Dichter nicht den weicheren Jambus, sondern den härteren Trochäus gewählt hat. Eigentlich würde sich zu dem raschen Wechsel des Rhythmus der modulationsfähigere Jambus besser eignen. Wenn Mörike aber den Trochäus wählt, so will er das Bedrängende, Erschreckende und Unheimliche bannen. Auch ist die trochäische Fassung eindringlicher als das weichere Metrum des Jambus[12]. Im Gedicht wird der Trochäus recht starr durchgehalten, und es wird dadurch eine erste Bindung des wilden Geschehens erreicht. Das Reimschema ergibt eine weitere Regelung, in der besonders die Umfassung des Kehrreimes durch die jeweils siebte und zehnte Zeile aller Strophen auffällt.

Noch besser wird das Gerüst des Gedichtes erkennbar, wenn wir den Aufbau von der Satz- und Zeilenbildung her betrachten. In der 1. Strophe kündigen zwei Sätze, welche die vier ersten Zeilen umfassen, den Feuerreiter an. Ähnlich wird in den übrigen Strophen verfahren: Zuerst stellen vier Zeilen den Feuerreiter und sein Geschick dar, wobei auch lange Sätze im Enjambement die Zeilen überspielen, aber doch hörbar durch Rhythmus und Einpassung in den Reim von den Zeilen her akzentuiert werden. Dadurch wird das Drängende, Hastige und Gehetzte des Feuerreiters gestaltet, wie etwa in Strophe 2: »Schaut! da sprengt er wütend schier / Durch das Tor, der Feuerreiter, / Auf dem rippendürren Tier, / Als auf einer Feuerleiter!« In der dritten Strophe wird der Rhythmus etwas ruhiger, um dann in der vierten Strophe in kürzester Form das irdische Ende des Feuerreiters zu schildern. In der 5. Strophe sind die vier ersten Zeilen von einem langen Satz ruhig, fast schleppend gebildet: »Nach der Zeit ein Müller fand / Ein Gerippe samt der Mützen / Aufrecht an der Kellerwand / Auf der beinern Mähre sitzen«.

In der 1. Strophe folgt in den Zeilen 5 und 6 ein umgreifender Satz, welcher die erschreckte Menge schildert. Die Zeilen an der gleichen Stelle der zweiten Strophe zeichnen Raum und Atmosphäre des Geschehens: »Querfeldein! Durch Qualm und Schwüle / Rennt er schon und ist am Ort!«. In der 3. Strophe ist es der bange Ruf der Angst und Sorge um das Los des Feuerreiters. Korrespondierend zur ersten Strophe berichtet an dieser Stelle die vierte Strophe die Rückkehr der Menge von der Brandstätte. Dem Dichter genügt ein Satz, um diese Szene zu schildern: »Volk und Wagen im Gewühle / Kehren heim von all dem Graus.« In der 5. Strophe sind diese Zeilen dem Feuerreiter zugewandt.

[12] Vgl. Wolfg. Kayser, Kleine deutsche Versschule, Bern 1949², S. 26 ff.

Diese horizontale Betrachtung erweist den vom Dichter genau durchgehaltenen Bau: Zuerst der Feuerreiter und dann seine Wirkung einmal auf das Volk, zum anderen auf den Dichter, der sich ihm von der Strophe 3 an ganz zuwendet.

In allen Strophen sind die Zeilen 8 und 9 dem Kehrreim vorbehalten, während die Zeile 7 eine besondere Rolle spielt: In der ersten, zweiten und vierten Strophe stellt diese Zeile jeweils den Übergang von der Handlung zum Aufklingen der Glocke her. In der dritten und fünften Strophe dagegen wendet sich der Dichter ganz vom Geschehen ab und ruft dem Feuerreiter zu: »Gnade Gott der Seele dein!« (Str. 3) – »Husch! da fällts in Asche ab!« (Str. 5) Die Glocke wird in diesen beiden Strophen nicht mehr erwähnt. An ihre Stelle tritt das beschwörende, mahnende Wort des Dichters; aber auch ihm gelingt es nicht, das Schicksal des Feuerreiters zu wenden. So bleibt ihm am Ende nur noch das segnende Wort: »Ruhe wohl!« – wie es der Pastor Mörike am Grabe gebetet haben wird. – So erweist sich auch von den Formelementen des Aufbaues her die dritte Strophe als Peripetie des Gedichtes.

Wie sehr die Abfolge der zehnten Zeile in den einzelnen Strophen das Aufflammen und Verflackern des Feuers wiedergibt, wurde schon dargetan. Die Betrachtung dieser Formelemente, welche durch einen Vergleich der verschiedenen Fassungen des Gedichtes zu ergänzen wäre und deren Ergebnisse in gleicher Weise den gewonnenen Befund erhärten würden, beweist deutlich die bewußt formende Hand des Dichters[13].

Wir kehren nochmals zum Reimschema zurück, von dem wir bisher nur flüchtig sprachen. Erstaunlich ist die an die Sonettform gemahnende Strenge, mit der die wilde und elementare Natur des Feuers und das alle bürgerliche Norm sprengende Lebensschicksal und Todeslos des Feuerreiters wie in einem Netz eingefangen wird. In den Strophen finden wir jeweils die Abfolge: ababcddeec, wobei die Reime ee den Kehrreim bilden. Nur die 4. Strophe macht insofern eine Ausnahme, als die zehnte Zeile nicht reimt (»Brennt's!« statt »Brennt es in der Mühle«) und dadurch in der Verkürzung das Ausbrennen des Feuers abbildet. Diese Strenge des Reims ist dem Geschehen gerade entgegengesetzt. Daran erkennen wir immer deutlicher die Absicht des dichterischen Wortes, Elementengewalt und dämonisches Besprechen mit dem dich-

[13] Über den Zusammenhang der Elemente Wind und Feuer bei Mörike und ihre stilisierende Bezwingung vgl. Susi Woodtli-Löffler, Windebang, in: Trivium, Zürich, Jahrg. III, S. 203 ff.

terischen Wort in seiner heilenden und lösenden Kraft zu überwinden. Darin liegt die Einzigartigkeit dieses Gedichtes, daß es den Weg von der »Magie zum Logos« nicht lehrhaft weist, sondern in der Form gestaltet.

Schon bei der Nachzeichnung des Glockengeläutes entdeckten wir die lautmalende Kraft der Worte. Besonders die Verben »gellt – schallt – klinget aus« mit ihren »l« und dem Vokalwechsel e-a-i sind die Träger des verschiedenen Glockentones. Dieses Mit- und Nachmalen im dichterischen Wort begegnet uns in der ganzen Ballade. Dadurch wird jener elementaren Ursprünglichkeit Raum gegeben, die von den Formen des Reimes und des Verses bezwungen werden soll, die aber das Wesen des zerstörenden Feuers und die Natur der dämonenartigen Erscheinung des Feuerreiters ausmachen.

»Schaut! da sprengt er wütend schier« heißt es in der zweiten Strophe vom Feuerreiter. In diesem »sprengen« und noch mehr in dem »wütend schier« (wobei das fast wütend eine eigentümliche Steigerung bedeutet) erschreckt uns das Unbezähmbare dieses Menschen. Wir würden gerne dieser unheimlichen Gestalt ausweichen. In der 1. Strophe war sie nicht so bedrohlich nahe; denn dort war sie noch im Hause geblieben, und wir standen in einer gewissen Entfernung davor. Jetzt verstärkt das »rippendürre Tier« mit diesen i und ü und den Doppelkonsonanten unser Entsetzen. Dieses Tier, »einer Feuerleiter« gleichend, ruft in uns alle Erinnerungen und Vorstellungen wach von der drohenden Gefahr des Feuers selbst.

»Querfeldein! Durch Qualm und Schwüle / Rennt er schon und ist am Ort!« Damit ist das Fürchterliche und Beengende des Feuers noch mehr beschworen. Schreckensbild reiht sich an Schreckensbild: Qualm – Rauch – Schwüle! Wir können kaum noch atmen! Wir drohen zu ersticken und wir sind noch gar nicht an der Brandstätte angelangt. Doch der Feuerreiter ist schon dort. Ihm scheinen Rauch und Hitze nichts anzuhaben. Das Feuer wirkt auf ihn wie ein Magnet. Er ist schon am Ort, bei der alten Mühle. Was wird er dort tun? Helfen oder mitzerstören? Die 3. Strophe gibt Antwort: »Der so oft den roten Hahn / Meilenweit von fern gerochen, / Mit des heilgen Kreuzes Span / Freventlich die Glut besprochen –/« Die Strophe beginnt mit mehreren Worten, die vom Vokal o geprägt sind, wobei »oft«, »rot« und »gerochen« auch noch metrische Tonträger sind. Besonders unheimlich wirkt das »gerochen«, das eine Reihe von Assoziationen zu erwecken vermag. Auch korrespondiert der »rote Hahn« mit der »roten Mütze« der ersten Strophe, die dann ohne das Adjektiv nochmals in der 5. Stro-

phe erscheint: »Ein Gerippe samt der Mützen«. Gegen diese dunklen Laute werden die helleren Töne »des heilgen Kreuzes Span« gesetzt, um auch im Klang das Helfen- und Rettenwollen des Feuerreiters darzutun. Das Gefährliche seines Tuns erscheint wieder dunkler in: »die Glut besprochen«. Gewiß dürfen wir solche Beobachtungen nicht pressen oder gar systematisieren. Denn nur hier und in diesem Zusammenhang haben diese Vokale den drohenden und dann wieder helleren, lichteren Klang. Aber gerade bei Mörike dürfen wir die Wortmelodie nicht überhören. Ergreift er doch damit das Herz des Hörers.

»Weh! dir grinst vom Dachgestühle / Dort der Feind im Höllenschein.« Das ist die Fratze des Teufels, dessen Grinsen wir von den Wasserspeiern der Kathedralen her kennen. Zwar wird der Teufel umschrieben als »Feind im Höllenschein«. Aber das ist durchaus nicht metaphorisch oder gar allegorisch gemeint. Das ist für den gläubigen Dichter furchtbare, wenn auch dämonisch-gespenstige Wirklichkeit. Darum das Stoßgebet, der Anruf Gottes: »Gnade Gott der Seele dein!« In diesen drei Zeilen (5., 6. u. 7. Zeile der 3. Strophe) haben wir die Sinnmitte der Ballade: Die Bedrohung durch das Böse, dem der Feuerreiter in einer seltsamen Haßliebe verschworen ist, und die Hoffnung auf die Gnade Gottes, wenigstens die Seele dieses unseligen Menschen zu erlösen und vor dem ewigen Unheil zu bewahren. Damit ist diese 3. hinzugefügte Strophe auf ihre Art Erklärung, Deutung und Interpretation durch den Dichter selbst, gestaltet im Geheimnis der dichterischen Sprache.

Danach bleibt uns für die 4. und 5. Strophe, wenn wir nun einmal auf diese Laute- und Wortwahl aufmerksam geworden sind, noch hinzuweisen auf die Stelle: »Bis die Mühle borst in Trümmer«. Dieses »borst« behalten wir im Ohr als das Geräusch der zusammenstürzenden Mauern. Gewagt ist in der 5. Strophe die Wiederholung des »auf«: »Aufrecht an der Kellerwand / Auf der beinern Mähre sitzen.« Das kann nur ein wirklicher Dichter wagen. Wie unschön klingen sonst derartige Wiederholungen. Hier helfen sie, das Unheimliche dieser Szene wiederzugeben. – Und endlich dürfen wir ja nicht das »Husch!« überlesen, weil damit nocheinmal das Gruseln beschworen wird, das uns am Anfang des Gedichtes von der Unruhe des Rhythmus her gepackt hatte: »Nicht geheuer muß es sein, / Denn er geht schon auf und nieder.« Überhaupt ahmt der Rhythmus das Geschehen nicht nur nach, er hilft mit, es neu zu schaffen. Das zeigt sich im Wechsel des Tempos ebenso wie in der beängstigenden Bewegtheit von kurzen und langen Vokalen. So beschwört jede Strophe ein impressionistisch gesehenes Bild, das zwar

die Fakten zeichnet, bei näherem Zusehen aber von den Gefühlen der Furcht und Sorge bestimmt wird. Von dieser Gestimmtheit werden wir unmittelbar angerührt. Daran gewinnen wir die Einsicht, daß Rhythmus und Melodie in dieser Ballade die eigentlichen Träger der Stimmung sind, weil, wie auch sonst, das Musikalische als Urelement das Dichten Mörikes durchwaltet. Damit wird diese Ballade eine dem ursprünglichen Wortsinn angenäherte Form als Lied: Wir können sie ansprechen als ein den Feuerzauber beschwörendes Tanzlied. Aufbau, Reim und Vers können wir in der Partitur dieses Gedichtes als den Generalbaß lesen, über den die Lautung der Worte, der Rhythmus und die Melodie komponiert sind, die uns begegnen in den verschiedenen Stimmen des Feuers, der Glocke, des Feuerreiters und des Dichters. Es ist eine eindrucksvolle kurze Fuge, deren Form zwar das Geheimnis des Dichters bleibt, um die wir uns aber doch mit unseren Schülern zu mühen haben. Denn dieses Gedicht ist zugleich Gestalt und Lehre.

Die Form bezwingt die Gefahr, das Dämonische, in welcher der Feuerreiter selbst untergeht. Das Element des Feuers wird zum Symbol nicht nur der Naturgewalt, sondern auch all jener dunklen Mächte, welche aus der Nachtseite der menschlichen Seele nicht weniger jäh und zügellos aufbrechen können. Mörike stand selbst in dieser Bedrohung und »je älter Mörike wurde, desto sorgsamer mied er den Blick in die nachtschaurige Kluft hinab«[14]. Mit den Mächten des Geistes – Form und Gebet[15] – erringt sich Mörike das Maß der Mitte, das wir aus seinem Gedicht »Gebet« kennen. Ihm als Dichter gelingt auch das Besprechen und Segnen des Bösen, weil er als Geweihter und Berufener dem Dämonisch-Diabolischen nicht nur entgegentreten darf, sondern sogar entgegentreten muß.

In dieser Ballade sind die drei Dichtungsgattungen so ineinander verschlungen, daß jeder Satz, ja fast jedes Wort als Träger des Dramatischen, des Lyrischen und des Epischen erklärt werden kann. Der Grundton ist eine dramatische Lyrik; aber in der Gestaltung drängt der Dichter auf eine epische Haltung, um so selbst den nötigen Abstand zu gewinnen für die Bewältigung der eigenen Bedrohung.

Der Feuerreiter ist der moderne Mensch zwischen Unsicherheit und Wagnis[16]. Zur Unsicherheit, hervorgerufen durch die zum Teil selbst provozierten Schrecken der Naturelemente, gesellt sich die Ungewiß-

[14] Herbert Meyer, Eduard Mörike, Stuttgart 1950, S. 99.
[15] Über die Religiosität Mörikes vgl. Herbert Meyer, a. a. O., S. 44 f.
[16] Peter Wust, Ungewißheit und Wagnis, Salzburg 1950.

heit, aufgebrochen aus der Erfahrung entfesselter Dämonen der menschlichen Seele. Gegen diese doppelte Bedrohung durch das Feuerelement setzt sich der Mensch im Wagnis seiner geistigen Existenz zur Wehr. Eine Ahnung von dieser Unsicherheit des menschlichen Daseins, von seiner Vertrickung in Schuld und Not, aber auch von dem Anruf zum Wagnis der Bewährung aus dem Anspruch des Geistes heraus sollte dem Schüler bei der Erarbeitung dieser Ballade aufgehen.

Am Ende aber unserer Durchnahme sollten wir uns fragen: Haben wir, haben unsere Schüler diese Ballade so sprechen gelernt, wie das zu Beginn dieses Aufsatzes zitierte Wort es verlangt[17]?

Udo Wasmer

Heinrich Heine

Belsazar

Im 5. Kapitel des Buches Daniel (Vers 25 ff.) wird erzählt, daß Belsazar auf seiner Burg zu Babylon in seiner Trunkenheit die im Jahre 586 v. Chr. von seinem Vater Nebukadnezar aus Jerusalem geraubten Tempelgefäße in den Saal tragen ließ, und alle seine »tausend Gewaltigen« mußten daraus trinken. Dabei priesen sie ihre Götzenbilder. Da kam eine Hand hervor und schrieb, dem Leuchter gegenüber, auf die getünchte Wand. Der König und seine Krieger wurden bleich, und Belsazar erschrak, »daß ihm die Lenden zitterten und die Beine schütterten«. Keiner der eilig herbeigerufenen Weisen konnte die Schrift deuten. Erst Daniel legte sie aus als Mene, Tekel, U-Pharsin, d. i. gezählt, gewogen und den Persern zugeteilt. In derselben Nacht wurde Belsazar getötet.

Der geschichtliche Belsazar, der babylonische Kronprinz Belscharussur (d. i. »Gott erhalte sein Leben«; hebr. Belsassar; griechisch [Septuaginta] Baltasar) führte lange Jahre hindurch die Regierungsgeschäfte für seinen Vater Nabunaïd (Nabonid, Nabonnedos; 555–539). Nabunaïd war mehr an Archäologie interessiert als an der Politik und

[17] Zu den verschiedenen Anregungen, die Mörike bei der »Abfassung« des »Feuerreiter« vor Augen gestanden haben mögen, vgl. Harry Maync, Eduard Mörike, Stuttgart und Berlin 1902, S. 398 ff.

war über zehn Jahre (553–ca. 540) abwesend in der Oase Temar. Auch nach seiner Rückkehr blieb Belsazar als Reichsverweser »de facto« König. Er wird in den Eidesformeln bisweilen mit seinem Vater zusammen angerufen. Er leitete die Verteidigung der Stadt gegen Kyros und fiel durch die Hand des Ugbaru (5./6. 11. 539?). Nach seiner Niederlage wurde Babylonien dem Perserreich eingegliedert[1].

Zur sachlichen Vorbereitung des Gedichts, und um die Atmosphäre des orientalischen despotischen Absolutismus' zu vermitteln, lassen sich die biblischen Kenntnisse unserer Schüler über Babylon ausgestalten durch einen kurzen Überblick über die Geschichte des babylonischen Reichs und durch Schilderung der glänzenden Stadt Babylon unter der Herrschaft der Chaldäer. Die Stadt war von zwei konzentrischen Mauern aus Lehmziegeln umgeben, deren äußere 18 km Länge gehabt haben soll bei 7–8 Metern Dicke. Zwischen beiden Mauern lagen ein Graben und eine »Ringstraße«. Die prachtvollen Stadttore aus kupferbeschlagenem Zedernholz lagen an den Enden von 4 bis 5 km langen Straßen. Der Königspalast erhob sich auf einer gewaltigen viereckigen Terrasse über dem Euphrat. Die hohen, schmalen Säle aus getrockneten Lehmziegeln waren mit prächtigen buntglasierten Tonreliefs geschmückt. Auch sonst war die Stadt reich an Sehenswürdigkeiten. Davon galten zwei als Weltwunder. Das eine war der berühmte Turmbau zu Babel (vgl. 1. Mose 11), ein Stufenturm mit sieben Stockwerken von insgesamt 91,5 Metern Höhe. Zu oberst befand sich ein Tempel des »großen Herrn Marduk«. Noch großartiger fanden die Zeitgenossen aber die »Hängenden Gärten«, Gartenanlagen in Terrassen über den Gewölben von Nebukadnezars Palast.

Der englische Dichter George Gordon Lord Byron hatte im Dezember 1814 in den Hebrew Melodies das Gedicht »Vision of Belshazzar« geschrieben[2]. Es berichtet, daß der König auf seinem Throne inmitten

[1] Das neubabylonische Reich (612–539): Nabuaplussur (Nabupolassar), 625–604, Chaldäerfürst, Feldherr u. Vasall der Assyrer, zerstört 612 Ninive und das Assyrerreich. Babylon wird wieder Hauptstadt. Sein Sohn Nabukodrossar (Nebukadnezar), 604–562, baut Babylon prächtig aus. Er zerstört 586 Jerusalem und führt die Juden in die »Babylonische Gefangenschaft« (dort bis 539). Sein vierter Nachfolger war der wohl in die Verwandtschaft gehörige Nabunaid, Belsazars Vater. – Diese Daten sind teilweise entnommen dem Lexikon für Theologie und Kirche, 2. Band, Spalte 166/67, Freiburg 1958.

[2] Das Gedicht erschien im Januar 1815. Schon 1814 hatte Byron ein leicht moralisierendes Gedicht »(Notes) To Belshazzar« geschrieben, das die Vergänglichkeit des Irdischen am Beispiel Belsazars zeigt mit dem Unterton von Byron's »world-weariness«.

seiner Satrapen aus Jehovahs goldenen Tempelgefäßen trank. Da erschienen die Finger einer Hand und schrieben Zeichen an die Wand. Der König erstarrte und verlangte nach den Schriftgelehrten (»men of lore«); aber keiner von ihnen konnte die Schrift deuten. Erst ein junger Gefangener – der Name ist nicht genannt – las die Prophezeiung und deutete sie so: »Belsazars Grab ist bereitet; sein Königreich ist ausgelöscht, er selbst, auf einer Waage gewogen, ist leichter, wertloser Staub; ein Leichentuch ist sein Staatsgewand, sein Baldachin ist sein Leichenstein. Der Meder steht vor den Toren, der Perser sitzt auf seinem Thron[3].« Hier endet das Gedicht. Die sechs Strophen zu je acht jambischen Dreitaktern mit gekreuzten Reimen berichten nur, ohne dramatische Spannung zu schaffen. Der einzige Hinweis auf das Ende des Königs ist der Schlußvers der fünften Strophe: »Der Morgen bestätigte sie« (die Deutung des Gefangenen). In den sprachlich klangvollen Strophen mit ihrer melancholischen Wortmusik wird weder die Atmosphäre des Unheimlichen geschaffen, noch entsteht ein Zwiespalt zwischen lästerlichem Tun und magischer Strafe wie dann bei Heine. Byron's Belshazzar lästert nicht, noch überhebt er sich. Der einzige erwähnte Frevel ist, daß »Jehovahs Gefäße den Wein der gottlosen Heiden« enthalten. Schon in der zweiten Strophe wird überraschend bald von der Schrift berichtet, die »wie in Sand« geschrieben wurde. So stellt sich Byrons Gedicht als rein geschichtliche Ballade dar, ohne dramatische Absicht, ohne magische Wirkung, denn auch die Geisterhand erweist sich als bloßes Instrument des historischen Ablaufs. Es fehlt dem Gedicht die numinose Atmosphäre, es fehlt die menschliche Erschütterung, es fehlt der dramatische Konflikt.

Auf Anregung des Bonner Germanisten August Wilhelm Schlegel übersetzte Heinrich Heine, damals Student der Rechte in Bonn, Teile aus Byrons »Manfred« und einige andere Gedichte des schon berühm-

[3] Diese letzte Strophe lautet im Original:

»Belshazzar's grave is made,
His kingdom pass'd away,
He, in the balance weigh'd
Is light and worthless clay,
The shroud his robe of state,
His canopee the stone:
The Mede is at the gate!
The Persian on his throne!«

Byron erwähnt im »Don Juan«, Strophe LXV, »The words which shook Belsazzar in his hall, / And took the kingdom from him.«

ten englischen Dichters. Dabei regte ihn Byrons »Vision of Belshazzar« zu seiner Ballade »Belsazar« an, die er unter die »Romanzen« einreihte in der Abteilung »Junge Leiden«, deren Gedichte in den Jahren von 1817 bis 1821 entstanden sind. Sie erschienen dann im »Buch der Lieder« 1827 bei Hoffmann und Campe in Hamburg. Heine nennt in seiner Vorrede zur Tragödie »William Ratcliff« (Januar 1822) die »Jungen Leiden« seine »poetische Sturm- und Drangzeit«. Eine Analyse des »Belsazar« bestätigt diese Ansicht.

In »Belsazar« gestaltet Heine den schönen Augenblick auf seine Weise. »Der Augenblick verlangt sein Recht und will genossen werden[4].« Im sinnlichen Hochgenuß scheinbarer Allmacht steigert Belsazar sein dionysisches Lebensgefühl bis zur Ekstase, die nicht mehr zu übersteigern ist, sondern abbricht, zerreißt in schrillem Mißklang. Auf die Hybris folgt der Sturz. Denn Belsazar erlebt im schönen Augenblick – hier im Gottsein – nicht das Ewige, wie Goethe es erlebt hatte, sondern er zerstört mit ihm jede höhere Schicht des Seins. Es liegt darin eine tiefe Tragik, daß ein solcher Höhepunkt menschlicher und darüber hinaus geschichtlicher Existenz den Untergang einer Epoche schicksalhaft nach sich zieht. Der skeptische Pessimismus Heines wird besonders darin deutlich, daß nicht etwa eine höhere und reinere Idee die Hybris ablöst, sondern daß die gleichen Knechte (das englische Wort knight = Ritter stand hier Pate), die mit Belsazar gezecht und gelästert hatten, den als falsch erkannten Götzen in numinosem Erschauern umbringen. Das Zerschmettern des Titanen der Hybris ist eine Lösung, die Heines Wort von der »Sturm- und Drangzeit« auch für diese Ballade gelten läßt.

In 21 zweizeiligen Strophen erzählt uns Heine die Geschichte Belsazars. Die an sich jambischen Verse mit ihren paarweisen, durchweg männlichen Reimen lasten schwer, denn beim Sprechen wirken sie wie Trochäen, die gewichtig einherschreiten[5]. Knapp ist die Aussage, von schwüler Spannung, aber auch von lapidarer Kühle wie in den Strophen 9 und 21. Nacht liegt über Babylon. Eine unheimliche Nacht; ihre Ruhe ist stumm, nicht still, nicht friedlich. Dunkel drohen die Vokale, wie düsteres Kauzgeheul klingen die o und u der ersten Strophe. Unheim-

[4] Fritz Strich, Deutsche Klassik und Romantik, Bern 1959.

[5] Zwar ergeben sich in der ersten Strophe beim mechanischen Skandieren reine Jamben, nicht aber bei sinnvollem Vortrag. Sämtliche Wörter dieser Strophe mit zwei und mehr Silben sind trochäisch gebaut. Im ganzen Gedicht finden sich nur zwölf Wörter, die nicht auf der ersten Silbe betont sind. So wirken die Jamben fast durchweg als Trochäen mit Auftakt: schwer, ernst, drohend.

lich wirkt der Takt der reinen vierhebigen Jamben mit ihren teilweise schleppenden Senkungen (Die – zog – lag). Die Jamben werden im zweiten Vers unruhig, sie springen im Wort »Königs« wieder zum Trochäus über. Da oben im Schloß herrscht Lärm und flackernder Fakkelschein. Eindringlich stellt das szenische Präsens in dieser Strophe den Gegensatz zwischen unten und oben heraus, dort die stumme Ruhe, hier der hektische Betrieb. Viermal in vier Versen (Str. 2 und 3) steht das Wort »König«, viermal wird die Hoheit Belsazars eindringlich betont, eine glänzende Plattform für seine Hybris. Weit erhebt er sich über die Masse seiner Gefolgsleute, kurz und scharf fällt das Wort »Troß« am Ende der zweiten Strophe ab. Denn Belsazar gab ihnen nicht etwa ein Fest, er hält »sein Königsmahl«. Majestätisch rollen die gleichförmigen Takte in der dritten Strophe dahin, der reiche Reim »Königssaal – Königsmahl« unterstreicht die Gewichtigkeit des Herrschers. Aber düster und schwer bleiben die Vokale, drohend bleibt die Atmosphäre. Erst die vierte Strophe läßt etwas spüren von der lärmenden Ausgelassenheit der »Knechte«[6]. Das Versmaß lockert sich, die Senkungen werden mit zwei Silben gefüllt – Heine ist in solcher freien Handhabung der Takte Meister –, sie nehmen etwas vom Frohsinn des Daktylus an. Auch die Vokale wirken heller als bisher; den düsteren o und u der ersten Strophe stehen jetzt die Reihen e-a-i-ei und e-e-u-ei gegenüber. Die adjektivischen Partizipien »schimmernd« und »funkelnd« bringen nach Inhalt und Form freudiges Leben in die Strophe, das in der fünften Strophe unterstrichen wird mit den Verben klirrten und jauchzten. Der trunkene Lärm der festlich gekleideten Zecher (»schimmernde Reihn«) ist dem »störrigen« König recht, er braucht eine solche Umgebung als Rahmen für seine Hybris. Schwer sitzt er da, wie ein Klotz (das ist die Grundbedeutung von störrig), als ob er mit einem Entschluß ränge. Birgt das Wort »klirrten« in der fünften Strophe eine Warnung? Ist es ein Alarmzeichen? Der König achtet nicht darauf. Der Wein »steigt ihm zu Kopf«, unvermittelt springt die Erzählung in szenisches Präsens um, noch einmal unterbrochen im zweiten Vers von einem Präteritum, das vorzeitigen Charakter hat. Keck wie der Mut des Lästerers ist auch die transitive Verwendung von »leuchten« (die »Wangen leuchten Glut«). Der Stabreim (dreimal w) verrät noch etwas von des Königs störriger Beharrlichkeit, noch ist auch das Metrum der Strophe regel-

[6] Knecht hier im alten Sinne von Mann, Knappe, Held (engl. knight = Ritter). Vgl. Kluge-Götze, Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache, Berlin 1960. Dort auch die interessante Etymologie von Troß aus frz. trousse = Bündel, Pack.

mäßig und ausgeglichen. Aber da reißt den König »der kecke Mut«, der Übermut mit fort, blindlings und unbesonnen. Die siebente Strophe wird nach der metrisch verhaltenen ersten Zeile (man achte aber auf die erregende Lautfolge s-ß-t und das Wort reißt!) unruhig, sprunghaft, der zweite Vers enthält vier vollständige Anapäste, das Geschehen schießt und tost davon wie ein Sturzbach. Belsazar lästert die Gottheit – zweimal wird der Frevel erwähnt, in Strophe 7 und 8. Das daktylische[7] Versmaß der ersten Zeile von Strophe 8 verebbt am Schluß zu Jamben: »und lästert wild«. Aber das ist kein Einhalten, das ist eher ein hartes Herausfallen der »sündigen Worte«. Die Häufung des hastig reihenden »und« in den Strophen 7 und 8 bestätigt das. Der zweite Vers der achten Strophe kehrt vollends zum eintönigen Jambus zurück. Es klingt darin etwas nach vom mechanischen Routinegebrüll der Knechteschar, als ob sie im Takt in die Hände klatschten. Nun ist die Stimmung vorbereitet für den Hauptauftritt des Königs. Die Requisiten werden herbeigeholt. Die Strophen 9, 10 und 11 erzählen im Präteritum, sie berichten knapp, nur das Wichtigste. Ein Wink des Königs, ein kurzer Ruf genügen, um den Diener aufzujagen. Stolz ist Belsazars Blick, er mahnt zu Eile und Gehorsam. Ohne Zögern gleiten in der neunten Strophe die vierfüßigen Jamben vorwärts, das szenische Präsens des zweiten Verses läßt das Wegeilen und das Zurückkehren des Dieners in einem gegenwärtigen Augenblick zusammenfallen. Langsamer wird die Bewegung in der 10. Strophe. Die Senkungen der Takte werden gefüllt, der Diener schleppt schweres Gerät, schwer auch fällt der zweite Vers hinunter zu dem Wort der Schande und des Frevels: »Das war aus dem Tempel Jehovas geraubt.« Aber gierig greift der König nach dem Gerät, das »Und« zu Beginn der elften Strophe läßt ahnen, wie die »frevle Hand« vorschnellte, wieder jagt der daktylische Takt (zwei Anapäste) durch die Strophe, zögernd gestaut am Ende des ersten Verses durch zwei Jamben. Unheil androhend steht das Wort »frevel« dem Wort »heilig« gegenüber. Randvoll ist der Becher gefüllt, bis zum Rande reicht das Sündenmaß des Königs. Auch in Strophe 12 bestimmt der erregte daktylische Takt den Vers, gestaut durch Jamben. Die Erzählung eilt dem Höhepunkt zu, das Präsens rückt das Geschehen unmittelbar vor Augen; der König leert den Becher, hastig zwar, denn es fehlt ihm die überlegene Ruhe, es

[7] Ich schließe mich hier Wolfgang Kayser an (Kleine deutsche Versschule, München 1961, und sonst), der Daktylen und Anapäste nur nach dem fehlenden oder vorhandenen Auftakt unterscheidet, aber keine qualitativen metrischen Unterschiede anerkennt. Er nennt beide Versfüße daktylisch.

ist ja »kecker Mut«, was ihn treibt. Aber er beweist damit sich und den andern, daß auch Jehova durch sein Gerät ihm dienen muß, und noch unter der unmittelbaren Wirkung des Trunkes. »laut mit schäumendem Mund« – ekelhaft von Ansehen im Vergleich zum »heiligen« Becher – stößt er seine höhnische Lästerung aus. In diesem Augenblick berühren sich das Profane und das Heilige, die widerlich schäumenden und geifernden Lippen sind schon gezeichnet durch das Göttliche, Belsazar ist schon hier unterlegen durch den Gegensatz. Die dreizehnte Strophe ist die einzige Strophe in direkter Rede. Dadurch und durch das Aussprechen des Namens Jehovas ist sie ebenso der Höhepunkt des Gedichts wie durch ihre innere (funktionale) Bedeutung: Belsazar setzt sein Ich gegen die verhöhnte Existenz Jehovas, doppelt herausfordernd durch die betonte Stellung beider Wörter am Versanfang, wobei das »Ich« – als einziges Wort im ganzen Gedicht – herrisch den Auftakt verdrängt. Belsazar setzt seine in Zeit und Raum beschränkte Person mit dem Wort »auf ewig« dem Unendlichen gleich, er setzt sich, den Götzen seiner Knechte, über den von den Propheten verkündeten einzig wahren Gott[8]. Trotzig und nicht ohne Majestät rollt der zweite Vers dieser 13. Strophe über jeden Widersacher hinweg; das stolze Reimwort »Babylon«, Inbegriff einer unumschränkten Macht, verlangt geradezu drei Tonsilben. Doch der Höhepunkt ist zugleich Absturz. Jähes Entsetzen überfällt den König wegen seines frevlen Mutes. Der Becher, den er zu schänden glaubte, hat ihn durch seine Berührung zu innerst verwandelt. Der erste Vers der Strophe 14 berichtet noch in ausgewogenen Jamben. Der zweite aber läßt im schnellen daktylischen Rhythmus zwischen den Jamben den bangen Herzschlag spüren. Noch läßt sich der König nichts anmerken, aber es schnürt ihm das Herz zusammen, heimlich kommt das Bangen über ihn, ihm selbst kommt sein Wort jetzt »graus« vor, grauenerregend, und dieses Grauen vor etwas, das er nur ahnt, noch nicht wahrnimmt, überfällt ihn jetzt. Die fünfzehnte Strophe kehrt den Takt der vierzehnten um. Abebbend in daktylischen Wellen verstummt das Lachen der Knechte, Leichenstille breitet sich über den Saal, in den reinen, schweren Zweitaktern des zweiten Verses nachgemalt. Auch der Troß spürt die drückende Schwere des Augenblicks am Verhalten des Königs. Drückend und schwer sind noch die zweitaktigen, zum Trochäus übergehenden Verse der sechzehnten Strophe. Bedrohlich wirkt auch die Wiederholung des »Und sieh«, drohend

[8] Wegen der Strafe, die die Bibel für Gotteslästerung androht, vgl. 2. Mose 20, 7; 3. Mose 24, 16; Matth. 26, 65; Joh. 10, 33, auch Joh. 5, 18.

das Vokalspiel trotz der hellen Laute in den Tonsilben des ersten Verses, denn der zweite fällt hinunter in die Reihe a-o-e-a. Das Vokalspiel des ersten Verses von Strophe 16 wird im ersten Vers der Strophe 17 wieder aufgenommen; wie dort das »Und sieh«, so wird hier das »Und schrieb« steigernd wiederholt. Ein drittes Mal wird das »und schrieb« gesetzt, eine beklemmende, nicht enden wollende Beschreibung des unverständlichen und grausigen Vorgangs. Die schon in der sechzehnten Strophe unheimlich wirkende unpersönliche Fügung »da kam's hervor« mit ihrem grausigen Vergleich mit einer Menschenhand wird hier noch überboten durch die beharrliche Eindringlichkeit. Auch die wiederholte Ortsangabe »an weißer Wand« betont die Fassungslosigkeit der erschütterten Zuschauer: die Wand war leer, war weiß, eine Täuschung ist nicht möglich, um so deutlicher aber tritt die Feuerschrift hervor. Das Geisterhafte und Beklemmende der Strophen 16 und 17 liegt aber nicht nur im schrillen Ansatz und dumpfen Ausklang, in Wiederholung und Vergleich, sondern auch in der Unwiderruflichkeit des Geschehens. Der eben noch so überhebliche König und sein lärmender Troß können nur noch gebannt auf die Erscheinung schauen, die eingeordnet ist zwischen die gespenstischen Angaben »Da kam's . . . und schwand« – ein rational nicht mehr zu bewältigendes Ereignis zwischen Anfang und Ende, und doch ohne Ende in seiner Wirkung. Hier kann der König nicht mehr befehlen, noch nicht einmal mehr lästern oder hohnlachen. Er ist geschlagen durch die Berührung mit dem Göttlichen, erfaßt von der nackten Seinsangst angesichts einer unfaßbaren Macht, über die er keine Gewalt hat – wohl zum ersten Male in seinem Königsein. Wieder geben die Zweitakter des ersten Verses von Strophe 18 das Statische, Ruhende, diesmal das im Grausen Erfrorene; der König sitzt erstarrt da, sein Blick ist stier. Der zweite Vers löst diese Starre auf in unkontrollierte Schockbewegung: die Knie schlottern, die doppelten Senkungen lassen diese Bewegung spüren. Aus dem stolzen König ist ein menschliches Zerrbild geworden, ein zuckendes Bündel Angst. Noch in Strophe 19 malen die Zweitakter das Erstarren in beiden Versen. Die Knechte waren zwar seither das Echo ihres Herrn. Aber schon in Strophe 15 war ihr Verstummen keine Routine der Etikette mehr, und vollends in Strophe 19 scheint es, als rückten die Knechte »kalt durchgraut« und lautlos von ihrem Herrn ab. Das deklamierende jambische Versmaß macht den Unterschied zur Haltung Belsazars deutlich. Zweimal steht »saß« – die Knechteschar ist gelähmt, gebannt, sie hat nichts zu tun mit der Unruhe ihres Herrn. Zweimal ist die Stille betont (»gar still« – »gab keinen Laut«): die Knechte haben sich gelöst von dem rohen Lärm zu Beginn,

gelöst aus einem tiefen Erschauern heraus. Belsazar hat sich vor ihren Augen als der Unterlegene offenbart, er ist ein Götze, seine Macht ist Schein. Wer aber ist jener Größere, Mächtigere, vor dem er erblaßte? Der Versuch einer rationalen Erklärung der Inschrift scheitert (Strophe 20). Niemand, auch keiner der Weisen des Reiches, vermag die Schrift zu deuten. Daniel ist nicht genannt, Heines Ballade ist kein religiöses Gedicht. Die Schrift ist eine verzehrende und zugleich läuternde Erscheinung (»Buchstaben von Feuer« – »Flammenschrift« in den Strophen 17 bzw. 20), sie hat aber gleichzeitig etwas Erregendes und Aufreizendes in ihrem Lodern (auch im Versmaß wird es spürbar), dazu etwas Mahnend-Beharrliches in ihrer Beständigkeit auf der weißen Wandfläche. Es ist, als würde sie ausgelöscht mit der letzten Strophe, die lapidar, scheinbar ohne Zusammenhang mit dem Vorhergehenden das Ende Belsazars anzeigt. Noch ist die Erregung spürbar in den Dreitaktern des ersten Verses der Strophe 21, doch ruhig fällt der zweite mit seinen Zweitaktern davon ab in unwiderrufliche Aussage. Man ermesse einmal, welche Gleichgültigkeit der erste Vers mit reinen Jamben ausdrücken würde:

Belsazar ward in jener Nacht
Von seinen Knechten umgebracht.

So aber, wie der Vers dasteht, gibt er den Grund zum Königsmord an mit seiner Unruhe, mit der numinosen Erschütterung, die die Knechte erlitten und die in den Strophen vorher deutlich geworden war, mit der erschreckenden Einsicht, den stärkeren Gott verkannt zu haben. Die Sühne für diesen Frevel ist die Opferung des falschen Götzen. Der Kreis ist geschlossen. Die stumme Ruhe zu Beginn berührt sich mit der Todesruhe am Ende. Was dort Drohung war, ist hier Ereignis. Was dazwischen lag, war Hybris, war Schein. Er wurde ausgelöscht, der Übermut wurde als Lebensangst entlarvt, das Aufbegehren (wir erinnern uns an Heines Wort von Sturm und Drang) stürzte in die »Zernichtung«. Da ist nichts zu spüren vom prometheischen Schöpferwillen. Sollte aber schon etwas zu spüren sein von Heines Zerrissenheit? Von seinem Atheismus, der sich in Schmähungen gefiel, von seiner dämonischen und abgründigen Zwiespältigkeit? Wir wissen es nicht, auch geht die Frage über die Aufgabe einer Interpretation hinaus. Lassen wir das Gedicht als eine der stärksten Balladen Heines wirken – die Erschütterung durch das zutiefst Menschliche in ihr bleibt nicht aus.

Kurt Bräutigam

Theodor Fontane

Archibald Douglas

»Heimat ist nicht nur der räumliche Begriff einer bestimmten landschaftlichen Umgebung, in der ein Mensch aufgewachsen ist, sondern umfaßt das Ganze der Lebensordnungen, in denen er heimisch ist, den ganzen von den ihm vertrauten Lebensbezügen umspannten Bereich[1].« Wer diesen Bereich verlassen mußte, gerät in das »Elend«, in das ihm fremde Land. Verzweiflung und Hoffen erfüllen sein Gemüt. Die Sehnsucht nach der Heimat wird übermächtig. Zu allem entschlossen, wagt er die verbotene Rückkehr: »so komme, was da kommen soll, / und komme was da mag.« Das ist die Sinnmitte des »Archibald Douglas«. Von hier spannt sich der Bogen des Gedichtes bis hin zu dem lösenden Worte: »Der ist in tiefster Seele treu, / wer die Heimat liebt wie du!« Diese Sinnmitte sollte schon in der Einstimmung angesprochen und angerührt werden, wie immer wir sonst sie gestalten.

Als Varianten der Einstimmung kann von der Heimatliebe oder vom Titel ausgegangen werden. Wir sprechen dann von der brennenden Sehnsucht all derer, die während oder nach dem zweiten Weltkrieg ihre Heimat verloren haben und die nun versuchen, sich ein neues Daheim und eine neue Geborgenheit zu schaffen. Oder wir erinnern an die Sehnsucht des Odysseus und an die Heimkehr des alten Hildebrand. – Der Titel verweist uns auf die Familie des Grafen Douglas, die in der Nähe des Bodensees bei Stockach das Schloß Langenstein besitzt und bewohnt. Über Schweden, wohin ein Sproß des berühmten schottischen Adelsgeschlechtes durch Heirat gekommen war, sind die Grafen Douglas Nachfahren des durch Fontane (und Strachwitz) so berühmt gewordenen Geschlechtes. Die Verknüpfung der Gegenwart mit der Vergangenheit läßt sich dergestalt herstellen. Doch gilt auch hier das in der Einleitung Gesagte: Ein stimmungsvolles Gedicht sollte ganz ohne Einstimmung interpretiert werden.

Fontane hat auf den Gehalt der Ballade abgehoben, als er ursprünglich dem Gedicht die Überschrift »Der Verbannte« gab. Seine Freunde tadelten dies[2]. Nun steht der Name des Helden als Titel. Der Hörer

[1] Otto Friedrich Bollnow, Neue Geborgenheit, Stuttgart 1955, S. 187.

[2] Im Jahre 1856 schrieb Fontane an einen Tunnelfreund, als es sich um die Drucklegung der Ballade für die »Argo« handelte (Briefe, II. Sammlung, Bd. 1, S. 153): »Der Einwand, der durch Campe gemacht wurde, daß man etwas zu lange in Un-

fragt: Wer ist dieser Archibald Douglas? Damit ist seine Spannung geweckt und zugleich der Name eingeprägt.

Der Vortrag dieser Ballade könnte mit einer eigentümlichen Schwierigkeit zu kämpfen haben, auf die schon Börries von Münchhausen hingewiesen hat: »Fontanes Ballade Archibald Douglas ist besonders durch unseres weitaus größten Balladenvertoners Karl Loewe Weise volkstümlich geworden wie kaum eine andere. Das hat sehr seine zwei Seiten. Ich habe oft gedacht, daß ich die Hälfte meines Vermögens geben wollte, wenn ich einen Tonkünstler von Loewes Range für meine eigenen Balladen fände. Aber das dichterische Kunstwerk geht doch durch eine Vertonung – und zwar je köstlicher und bekannter sie ist, umso sicherer – in seiner Wirkung großenteils zugrunde! Macht den Versuch, meine Freunde, und lest das: »Ich hab es getragen sieben Jahr« euch einmal laut vor. Ihr könnt nur unvollkommen zum restlosen Genuß der Worte kommen, weil euch die Töne immer dazwischenklingen! Das ist die Kehrseite der Münze, und auch die muß einmal betrachtet werden[3].« Nun ist anzunehmen, daß unsere Untertertianer die Melodie nicht störend im Ohr haben. Es empfiehlt sich aber, die Schüler erst zu einem späteren Zeitpunkt mit der Vertonung Loewes bekanntzumachen, am besten wohl in Zusammenarbeit mit dem Fachkollegen für Musik[4]. Auf jeden Fall erst dann, wenn der Gedichtvortrag der Schüler ausgefeilt und so gefestigt ist, daß die gesprochene Gestaltung nicht zu sehr vom Liede bedrängt wird.

Die Ballade beginnt mit dem Selbstgespräch des Grafen Douglas. In den ersten drei Strophen ist – wie in einer Nußschale eingefaltet – das ganze seelische Drama dieses Mannes dargestellt. Seelisches in der Ballade kann sich nicht entwickeln: es entfaltet sich. So auch hier. Wie auf einer Bühne vollzieht sich das Geschehen: da ist der alte Mann, heimwehkrank, obgleich ihn die Landschaft seines geliebten Schottland wieder umgibt. Aber er hat seine innere Einsamkeit aus der Verbannung mitgebracht. Gegen den Willen und ohne Wissen des Königs ist er zurückgekehrt. Er kann, er will nicht mehr fort; sonst zerbräche sein

gewißheit über die besondere Situation (als Verbannter) Archibald Douglas' bleibe, ist richtig, und ich muß demgemäß die Überschrift einrichten: sie muß bereits Auskunft geben.« Vgl. H. Rhyn, Die Balladendichtung Theodor Fontanes, Bern 1914, S. 135.

[3] Börries von Münchhausen, Meisterballaden, Stuttgart 1958, S. 153.

[4] Loewes Vertonung findet sich zusammen mit anderen Balladen auf der Langspielplatte LPEM 19320 in der Reihe Musikkunde in Beispielen, hrsg. von der Deutschen Grammophon Gesellschaft durch Professor Michael Alt.

Herz, dieses Herz der großen Treue. Immer schon ist die Treue dem Geschlechte der Douglas hohe Tugend gewesen (freilich für die Brüder des Archibald nicht mehr). Davon berichtet die Ballade des Grafen von Strachwitz »Das Herz des Douglas«[5]. So öffnet sich für den Zuschauer eine zweite Bühne: das Herz dieses alten Manne, sein Innenraum, von dem nun Zug um Zug der Vorhang weggezogen wird und der mehr und mehr zur eigentlichen Bühne dieses Anteilnahme fordernden Schauspiels wird.

»Ich hab es getragen sieben Jahr.« Dieses »es« dürfen wir nicht überhören. Darin zeigt sich das Zufällige, bisher Unabwendbare, das diesem Manne vom Geschick auferlegt wurde. »Es« sagt der Dichter und spricht so das Schicksal an, das diesen Mann trotz eigener Schuldlosigkeit in die Verbannung, in die Trennung von seinem Lebensgrund gezwungen hatte. – Die Zahl der sieben Jahre deutet dem Kundigen die baldige Wende des Geschickes an. Wir kennen diese Zahl aus dem Märchen und aus der Volkssage. Damit ist schon hier der Ton und das Denken der Volksballade vom Dichter getroffen.

Alle Schönheit der Welt kann diesem Mann die Kargheit der heimatlichen schottischen Landschaft nicht ersetzen. »Öd war sie und leer«, für ihn eine verkehrte Welt, in die er sich nie und nimmer hineinfinden konnte[6]. Denn mit der Heimat hatte man ihm viel mehr genommen als die vertraute Landschaft: er ist getroffen in der Treue zu sich selbst, in der Treue zu seinem Herzen also, weil er nicht mehr seinem König seine eigene unwandelbare Treue zeigen darf.

Treue ist auch abhängig vom Vertrauen dessen, dem sie entgegengebracht wird. Diese Abhängigkeit ist durch das Verbannungsurteil des Königs zerstört. »Es zeigt sich nämlich der fundamentale Tatbestand, daß das Halten eines Versprechens nicht nur von der Treue dessen abhängt, der es gegeben hat, sondern zugleich auch von dem darauf ant-

[5] Sowohl Rhyn wie auch Münchhausen vergleichen beide Balladen miteinander. Dies faßt Münchhausen zusammen: »Strachwitz kennt nur die reine Handlungsballade. Sein König wie sein Douglas sind fast ohne feinere seelische Zeichnung, sie muten uns typisch an. Strachwitzens Douglas ist die größte Handlungsballade, Fontanes Douglas die größte seelenschildernde Ballade des deutschen Schrifttums!« A. a. O., S. 163/64.

[6] »Mich hat in Strophe 1 immer das war gestört (Da war sie öd und leer), und ich vermute, daß dies Wort es ist, welches auch das Bedenken Campes und der anderen Freunde hauptsächlich verursacht hat, ohne daß sie sich darüber völlig klar wurden. Offenbar müßte es dort ist heißen oder noch besser ward, denn der Zustand besteht ja in höchster Schmerzhaftigkeit in diesem Augenblicke noch.« B. v. Münchhausen, a. a. O., S. 154.

wortenden Verhalten dessen, dem es gegeben ist. Er braucht dessen Vertrauen[7].« Freiwillig erniedrigt sich Douglas in die »Knechtsgestalt«, im »Pilgerkleid« entschlossen, dem Groll des Königs entgegenzutreten, seinem Schicksal die Stirne zu bieten und so oder so das Los der Verbannung zu ändern. Er ist voll opferwilliger Demut, aber zugleich auch voll Zuversicht. Er kann sich nicht vorstellen, daß der König dem reuigen Büßer die Heimkehr versagt (»Ich bin ja worden alt«). Er hofft auch, daß Jakob den alten Groll längst überwunden hat, der Irrealis zeigt es (»Und trüg er noch den alten Groll«). Trüge er ihn aber doch noch, so beugt sich Archibald dem Schicksal (»Dann komme, was da kommen soll«). Dieser Irrealis, der im Hauptsatz gegen alle Regeln der Schulgrammatik fehlt, macht so recht deutlich, wie sehr der Graf trotz aller zur Schau getragenen Entschlossenheit zwischen Furcht vor dem scheinbar Unabwendbaren und der Hoffnung auf die ersehnte Erlösung vom Bann hin- und herschwankt.

Die Exposition ist gegeben. Auf der doppelbödigen Bühne wird es still. Das Herz des Douglas ist müde. Schlaf überkommt ihn: »Die Augen fielen ihm zu«. Der Zuschauer, dessen Anteilnahme durch die qualvollen Worte des Selbstgespräches geweckt ist, sieht den Mann auf einem Stein ruhen. Es ist, als ob das Schicksal dem Grafen noch einmal die Macht des Schlafes schenken möchte, die Kraft, das eigene Geschick zu vergessen, um dann besser gewappnet zu sein für die Begegnung mit dem König. Still ist es um den Mann. Das Schweigen umgibt ihn, und aus dem Schweigen wird sein Wort mit ursprünglicher Kraft hervorgehen, um ihm zu helfen, wenn er um das Herz des Königs ringen wird[8]. Noch aber ist ihm alles schwere Last: sein Alter, die Müdigkeit (»harte Ruh«), der Harnisch, sein Schicksal als irrender Pilger.

Dann ist plötzlich Leben auf der Bühne. Der Schlafende wird aufgeschreckt. Er hat nicht geträumt. Wer so müd ist, träumt nicht. Und auch dies ist kein Traum, was sich vom Waldrand her zuerst im Klang, dann in der Bewegung sich nähert: es ist die Wirklichkeit. Das Schicksal selbst erfüllt die Bitte des Grafen und schickt ihm den König, vor dessen Angesicht sich nun alles entscheiden soll. Der alte Mann, der langsam zögernd aufgestanden ist, ist ganz überrascht, daß sein Wunsch, mit dem König zu sprechen, so rasch in Erfüllung gehen soll. Halb benommen ist er noch und doch im Innern schon wach. Lang geübte höfische Zucht läßt Archibald Douglas sich bezwingen. Er grüßt (»Er

[7] Otto Friedrich Bollnow, Wesen und Wandel der Tugenden, Berlin 1958, S. 173.
[8] Vgl. Max Picard, Die Welt des Schweigens, Frankfurt/M. 1948, S. 30 f.

grüßte tief«) und schaut zum König auf. Der König, auf seinem Roß sitzend wie ein gegossenes Standbild, schaut weit über den alten Mann hinweg. Er ist sicherlich nicht weniger überrascht als Douglas selbst. Auch er ist befangen, wohl noch befangener als der Graf. Doch auch ihm kommt die adelige Form, kommt die von einem König an jedem Ort und zu jeder Zeit erwartete Haltung zu Hilfe. Trotzdem merkt die Umgebung die innere Erregung: »Dem König das Blut in die Wange schoß«. Auch Douglas sieht und spürt, wie bewegt der König ist, trotz aller zurückweisenden Gebärde. Er spricht zu ihm, erbittet seine Gnade und seine Geduld, damit er ihm zuhöre. Beschwörend und eindringlich erinnert er ihn an die Zeit der Kindheit, an ihr frohes Zusammenleben, an die vielen gemeinsamen Erlebnisse, als Douglas der väterlich-freundschaftliche Erzieher des jungen Prinzen war. Dreimal äußert er die Bitte: Denk lieber an deine Kinderzeit, Denk lieber zurück an Stirling-Schloß, Denk lieber zurück an Linlithgow, mit diesen Namen den Umkreis der Kinderlandschaft des Königs umschreibend. Und noch einmal beschwört er ihn zusammenfassend: »O denk an alles, was einstens war« – was nie anders hätte sein dürfen; denn Archibald ist ohne persönliche Schuld, er büßt für die Sippe: »daß ich ein Douglas bin«. So trifft sein Bitten das Wesentliche: »Sieh mich gnädig an« – »Denk lieber an . . .«, wobei dieses »Denk« fünfmal wiederholt wird, um der besonderen Eindringlichkeit willen. Dieser mehrfache Parallelismus hilft werben und schafft nach dem dramatischen Herjagen von Roß und Mann eine weiche, wehmütig-lyrische Stimmung. Gerade dieser starke Gegensatz, der »das Lied der Jugend, der Kinderzeit wechselt mit der harten Melodie der freudlosen Gegenwart«[9] bewirkt, daß die Spannung

[9] Heinrich Spiero, Fontane, Wittenberg 1928, S. 63. – Neben dem mehrfach vorkommenden Parallelismus finden sich Wortwiederholungen wie in Strophe 22 »Nimm's hin, nimm's hin.«. Wiederholung kann auch zwei Strophen verbinden: Str. 13 »Ich seh' dich nicht, Graf Archibald, / Ich hör' deine Stimme nicht.« Str. 15 »Ich seh' dich nicht, ich hör' dich nicht, / Das ist alles, was ich kann.« – Die vom Dichter bevorzugte eigentümliche, der Schulgrammatik widersprechende Wortstellung hat Münchhausen »bewußte Unnaivität« genannt (»Der Lotse«, 23. November 1901, S. 238; zitiert bei Rhyn, a. a. O.). Das findet sich in Str. 1, Str. 2 und Str. 18, also immer von Graf Archibald gesprochen, wodurch auch in der sprachlichen Form das Alter, das Verzagen und Bitten gestaltet wird. Ungewöhnlich und deshalb von großer Wirkung ist die Aneinanderkoppelung in der Flexion – freilich zugleich auch bewußt das Stilmittel des Stabreims aufgreifend. So in Str. 6 »Und Kies und Staub aufwirbelte dicht, / Her jagte Meut' und Mann.« Die knappe Ausdrucksweise, vor allem im Wechsel der Gegenrede, sind ebenso charakteristische Elemente der Ballade wie das Ineinanderverfugen von epischen, lyri-

des Zuhörers wächst. Mit inniger Anteilnahme folgt er dem Werben und den Bitten des Grafen.

Aber noch ist der König in seiner Starrheit nicht erschüttert. Zwar hat er zugehört, hat wirklich die erbetene Geduld aufgebracht. »Mir klingt das Rauschen süß und traut, / Ich lausch ihm immer noch«. Diese Erinnerung will das Gemüt des Königs wecken. Aber er wehrt sich gegen diese Stimme. Dieser Mann vor ihm ist eben doch einer aus der mächtigen, für ihn einst so gefährlichen Sippe der Douglas. So will er ihn nicht sehen, will seine Worte nicht gehört haben. Doch das ist schon viel. Hier leuchtet – wenn auch nur kurz – die Möglichkeit zur Begnadigung auf. Ein wenig wird sichtbar, daß auch dieser harte Mann auf seinem Roß ein Mensch ist, daß auch er einmal ein Knabe war und die Erinnerung daran nicht vergessen kann. Er schont diesen alten Mann, der da so demütig vor ihm steht und der sich doch einmal ebenbürtig fühlen durfte als einer, der zum hohen Adel des Landes gehört. Aber das Urteil über ihn ist ergangen. Der König mag und kann es nicht aufheben. Er fürchtet das Beispiel eines zurückgenommenen Urteils. Sein Stolz läßt nicht zu, daß er sein Wort revidiert.

So löst sich der König aus der Situation. Hastig treibt er sein Pferd mit dem Sporn an, vielleicht auch, weil ihm erst jetzt das Ungehörige, das Peinliche dieser Begegnung so recht bewußt wird. Zwar waren der König und der Graf, der junge und der alte Mann für eine Spanne Zeit allein auf der Bühne des Lebens. In diesem Augenblick begegneten sie sich, sprachen miteinander. Aber nun sind die andern wieder da, das Gefolge, die Herren des Hofes, Höflinge, Knappen, der ganze Troß. Da wird Jakob wieder ganz König. Barsch wendet er sich von diesem alten Manne weg. Er kann nicht anders, wenn er sich wenigstens äußerlich lösen will aus dem Zwiespalt zwischen menschlicher Zuneigung (»Das ist alles, was ich kann«) und tief eingeprägtem Haß gegen die Sippe der Douglas (»Ein Douglas vor meinem Angesicht / Wär ein verlorner Mann«). Archibald Douglas, der Heimkehrer, steht aber als Wirklichkeit vor seinem Angesicht – nun wendet er die Augen ab und flieht damit vor seiner schon leidigen Pflicht, vor seinem festgefrorenen Haß. Aber Douglas hält nun buchstäblich den König fest (er erfaßt die Zügel) und bleibt bei ihm trotz größter äußerer Belastung (steiler Weg, stechende Sonne, schweres Panzerhemd). Seine innere Not ist größer, als

schen und dramatischen Elementen. Daher bildet dieses Gedicht ein besonders vorbildliches Exempel für die Auffassung Goethes von der Ballade (Kunst und Altertum III, 1).

jede äußere sein kann. Deshalb gibt er demütig und bereitwillig die äußere Existenz preis (er ist am Zusammenbrechen, er verzichtet auf Rang und Ansehen), wenn er nur »die Luft im Vaterland« atmen darf, wenn er nur in der Nähe seines Königs sein darf (»ich war d e i n Seneschall« – »Ich will nur warten d e i n Roß im Stall«). Deshalb auch läßt er sich nicht abschütteln. Keuchend hastet er neben dem Pferde her. Es häufen sich die Ich. Kurze Vokale und drängender Rhythmus, Atempausen hinter jedem Vers, mehrmaliger Anlauf innerhalb der Zeilen: so wird das Keuchen verdeutlicht in den Strophen 18, 19 und 20. Douglas ist zu allem bereit. Er bietet sich an zu niedrigstem Dienst als Stallknecht. Aber nie mehr will er dieses Land verlassen. Zwar scheint das Gespräch nur noch ein Monolog zu sein. Aber der König hört immer noch zu, wenn er auch noch so abweisend auf seinem Rosse sitzt. Was sich hier vollzieht, ist ein Kampf, ein Gegeneinander im Sinne des Klassischen, ein Agon des antiken Dramas. Ein Dialog, zu dem die Gebärden und Gesten ebenso gehören wie die Worte[10].

Für Archibald Douglas wird dieser Dialog in solch entwürdigender Situation zu einem immer tieferen Abstieg in die Demütigung. Erbe und Adel, Reichtum und Macht hat er längst hinter sich gelassen. Ihm gilt nur noch das eine: daheim sein dürfen. Alles ist diesem einen Wert untergeordnet. Das ist das Höchste, das Heilige und Heilende geworden, die Geborgenheit für sein Herz, ohne die auch ein Douglas nicht leben kann. Er will nicht einmal mehr Knecht sein, er wird zum Bettler. Und selbst als Bettler fürchtet er nur noch eines: leben zu müssen außerhalb der Heimat, im Glanz der fremden Welt zu verkümmern, zu vegetieren. So bittet er um seinen Tod. Aber gerade diese völlige Demut, diese bedingungslose Selbstentblößung und Entäußerung des Douglas bezwingt den König[11]. Dieser ist betroffen. Er springt vom Pferd. »Hell leuchtet sein Gesicht«. Das ist die Peripetie, der dramatische Höhepunkt des

[10] »So zeigt sich – bei aller Verwandtschaft der Fontaneschen Ballade und gerade dieser seiner vollendetsten Ballade mit Strachwitz – eine selbständige Weiterführung in Gehalt und Stil, die sich mit einem Wort als Verinnerlichung fassen läßt.« Wolfgang Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936, S. 229.

[11] »Die Erzählung von der Begegnung zwischen König Jakob und dem verbannten Douglas findet sich bei Walter Scott ... Die Ballade lehnt sich an den Bericht an und weicht nur am Schluß ab. König Jakob begnadigt den Douglas nicht, was vom König Heinrich VIII., als er davon hörte, mit der Bemerkung: ›A king's face / Shall give grace‹ mißbilligt wurde.« Diese Briefstelle Fontanes vom Oktober 1896 ist abgedruckt bei Rhyn, a. a. O., S. 137. Rhyn hat auch die übrigen Quellen für Fontanes Balladendichtung gesammelt und genau die Übersetzungen mit englischen Originalstellen verglichen; ebd. S. 141 f.

ganzen Gedichtes, vollends dramatisch zugespitzt in dem Vers: »Aus der Scheide zog er sein breites Schwert.«

Es ist, als ob das Schicksal selbst das Schwert aufhebe. Wird das Schwert fallen? Wird es töten? Wird es den alten Mann von seiner Qual und seiner Not erlösen? Noch bleiben wir im Ungewissen, auch wenn das Gesicht des Königs hell leuchtet. Das ist das Gesicht der Entschlossenheit. Aber ist es das Gesicht des Rächers oder das Gesicht dessen, der bereit ist, nun doch Gnade zu üben? Für den Zuschauer dieser Szene entsteht eine fast unerträgliche Spannung, und doch ist sie so notwendig, um den furchtbaren Ernst des Geschehens deutlich zu machen. Das muß auch beim Vortrag des Gedichtes das Erschütternde sein (der Schlag mit der Gerte, womit Bürger den Vortrag seiner »Leonore« ins Gruselnde gesteigert haben soll). Würde dies unbedacht versäumt, so wäre alles Bemühen um die Ballade umsonst gewesen.

Der König ist bezwungen. »Die Heiligsprechung der Heimatliebe« hat Börries von Münchhausen diese Strophe (Str. 22) genannt, und mit Recht dürfen die Worte »Der ist in tiefster Seele treu, / Wer die Heimat liebt wie du« als der seelische Gehalt der Ballade angesehen werden. – Die Verwandlung des Königs, seine Überwindung, seine magnanimitas, die größer sein muß als die – subjektive oder objektive – Schuld des Untertans, jene magnanimitas, die im Zeitalter des Barocks als höchste Tugend des Herrschers galt, weil sie der Abglanz sein soll der großen Gnade Gottes, wird so recht in der letzten Strophe des Gedichtes deutlich. Ganz lyrisch, in »beinahe knabenhafter Fröhlichkeit« (Münchhausen) schließt die Ballade mit der Aufforderung des Königs, mit ihm an die Orte der Jugend zu reiten, zu gemeinsamer Jagd und gemeinsamen Fischfang. Alles Leid ist nun gelöscht durch verstehende und verzeihende Menschlichkeit. Der Zustand kindlicher Unschuld ist gleichsam wieder hergestellt.

Wir fassen zusammen: Str. 1 bis 3 bildet die Exposition. Danach folgen bis zur Mitte der Str. 5 im retardierenden Sinne der Schlaf und das Ruhen. Von hier ab bis zur Str. 15 die erste Hauptszene als Bitte und Ablehnung. Str. 16 u. 17 Übergang und von 18 bis 20 die Steigerung, gegeben als immer neue Bitten. Str. 21 die Peripetie, als Umschwung und beglückender Ausgang in Str. 22 u. 23.

Charakteristisch für den Balladenstil ist die Übernahme jener Strophenform, welche in der englischen und schottischen Volksballade so beliebt war: der Chevy-Chase-Strophe[12]. Die erste und dritte Zeile

[12] Vgl. Wolfgang Kayser, Kleine Deutsche Versschule, Bern 1946, S. 40 ff.

haben je vier Hebungen, die zweite und vierte haben jeweils drei. Nach deutscher Art sind die Senkungen beliebig ein- oder zweisilbig. Das Versmaß ist jambisch, jedoch von Anapästen durchsetzt. Reine Jamben verwendet der Dichter überall dort, wo sich die Höhepunkte der Ballade finden. Dazu verweist Münchhausen auf die Strophen 4 und 5, um zu zeigen, »daß das gleiche Stilmittel ganz verschiedene, ja entgegengesetzte Wirkungen erzielen kann, wenn nur ein Meister es in die Hand nimmt«. Und er fährt dann fort: »Einzig schön ist der schwebende Tonfall im ersten Worte, Her jagte Meut' und Mann. Dieser schwebende Versfuß, den man spondeisch, jambisch und trochäisch lesen kann, gibt das Schwankende des Eindrucks in dem vom Schlafe auftaumelnden Douglas so fein wieder, daß niemand es anders und besser machen kann[13].«

Zur Entstehung dieser Ballade lesen wir in Fontanes Autobiographie »Von Zwanzig bis Dreißig« (Gesammelte Werke, II. Serie, Bd. III, S. 23): »Ich gehörte dem Tunnel unausgesetzt ein Jahrzehnt lang an ... Die Mehrzahl meiner aus der preußischen, aber mehr noch aus der englisch-schottischen Geschichte genommenen Balladen entstammt jener Zeit, und manche glückliche Stunde knüpft sich daran. Die glücklichste war, als ich – ich glaube bei Gelegenheit des Stiftungsfestes von 1853 oder 1854 – meinen »Archibald Douglas« vortragen durfte. Der Jubel war groß[14].« Wolfgang Kayser ordnet Fontanes »Archibald Douglas« unter die historischen Balladen ein, und zwar als eine heldische Ballade[15].

»Archibald Douglas ist ohne Zweifel die schönste unter den Fontaneschen Balladen, die den Stil der altenglischen Volksballaden aufweisen. Ein klarer und rührender Stoff hat eine ihm angemessene Form von seltener Schönheit erhalten[16].« *Udo Wasmer*

[13] Börries von Münchhausen, a. a. O., S. 156. – Für Münchhausen gehört gerade diese Stelle in Str. 4 und 5 »zu den Wunderwerken deutscher Sprach- und Verskunst«; ebd., S. 155.

[14] »Das Stiftungsfest, von dem die Rede ist, wurde am 3. Dezember 1854 gefeiert. Die Ballade ist wohl kurz vorher gedichtet worden.« Rhyn, a. a. O., S. 133.

[15] Wolfgang Kayser, Geschichte der Deutschen Ballade, Berlin 1936, S. 229.

[16] Rhyn, a. a. O., S. 146.

Außer den bereits zitierten Werken wurden folgende Abhandlungen herangezogen:
Tielo, Fontanes erste Balladen, Stimmen der Gegenwart, 1900/01, Nr. 7–9;
R. M. Mayer, Fontanes Balladen, Velhagen und Clasings Monatshefte, 1910;
C. Wegmann, Fontane als Übersetzer englischer und schottischer Balladen, Dissertation Münster 1910.

Theodor Fontane

Die Brücke am Tay

Fontanes Ballade »Die Brücke am Tay« ist eine Gelegenheitsdichtung im Sinne Goethes; sie ist aus einem Ereignis herausgewachsen und gestaltet die Erschütterung, die dieses Ereignis unter den Zeitgenossen ausgelöst hat. In der Nacht vom 28. auf 29. Dezember 1879 war das Mittelstück der Eisenbahnbrücke über den Firth of Tay durch einen Sturmwind teilweise eingestürzt und hatte den gerade darüberfahrenden Zug von Edinburgh mit in die Tiefe gerissen. Von den vermutlich 70–100 Passagieren des Zuges wurde keiner gerettet, man fand noch nicht einmal mehr ihre Leichen. In jener Zeit ohne Sensationspresse und Nervenkitzel erregte ein solches Unglück weltweites Aufsehen. Die Ratlosigkeit gegenüber der Katastrophe war allgemein. Die Brücke galt damals als stolzes Meisterwerk der Technik und des menschlichen Geistes. Sie überspannte oberhalb Dundee den Firth of Tay in Schottland (den Mündungstrichter des 193 km langen Tay-Flusses) zuerst in südnördlicher Richtung, dann in einem Bogen nach Osten abbiegend. Ihr Erbauer, der Ingenieur Thomas Bouch (1822–1880), hatte alle ihm möglichen Berechnungen zur Sicherung der neuartigen gußeisernen Brückenkonstruktion angestellt. 1877 wurde die Brücke für den Verkehr freigegeben nach fünfjähriger Bauzeit und dreijähriger Probezeit (Belastung mit Güterzügen). Aber die Eigenschaften des Gußeisens waren noch zu wenig bekannt, über den Luftdruck auf die Gitterbalken bei Sturm gab es kaum Unterlagen, der Sicherheitskoeffizient war deshalb zu niedrig angesetzt. Erst später wurden andere Werte aus Amerika bekannt. Bouch wurde denn auch schon während des Brückenbaus angegriffen (u. a. von John Fowler, der mit W. Arrol zusammen im Jahre 1889 die eiserne Fachwerk-Brücke über den Firth-of-Forth[1] baute). Nach dem Einsturz wurde eine neue Eisenbahnbrücke über den Tay 1887 eröffnet in der noch heute bestehenden Form, etwa 20 m stromaufwärts.

In der »Zürcherischen Freitagszeitung« finden sich am 2. und am

[1] Diese 2,5 km lange gewaltige und eindrucksvolle Brücke ist abgebildet in dem Band »Brücken«, Die Blauen Bücher, Königstein 1956. Die viel schlichtere und wenig schöne Tay-Brücke ist darin nicht abgebildet, nur in der Einleitung erwähnt. Aber das Prinzip der Gitterbalkenbrücke ist dort an anderen Brücken ersichtlich.

9. Januar 1880 die beiden folgenden Berichte über den Einsturz der Tay-Brücke[2].

»England. Während eines furchtbaren Windsturmes brach am 29. nachts die große Eisenbahnbrücke über den Taystrom in Schottland zusammen, im Moment, als der Zug darüberfuhr. 90 Personen, nach anderen 300, kamen dabei ums Leben; der verunglückte Zug hatte nämlich sieben Wagen, die alle fast voll waren, und er stürzte über 100 Fuß hoch ins Wasser hinunter. Alle 13 Brückenspannungen sind samt den Säulen, worauf sie standen, verschwunden. Die Öffnung der Brücke ist eine halbe englische Meile lang. Der Bau der Brücke hat seinerzeit 350 000 Pfund Sterling gekostet, und sie wurde im Frühjahr 1878 auf ihre Festigkeit hin geprüft. Bis jetzt waren alle Versuche zur Auffindung der Leichen oder des Trains vergeblich.«

»England. Die Brücke von Dundee in Schottland über die Mündung des Flusses Tay war eines der gewagtesten und großartigsten Werke. Für senkrechten Druck vollständig richtig berechnet zog sie sich, in ihrer Länge fast wie ein Drahtseil anzusehen, über die weite Distanz in schwindelnder Höhe über den Wasserspiegel. In der Silvesternacht war nun ein furchtbarer Sturm, so daß die Anwohner es für eine Vermessenheit hielten, wenn der Edinburger Zug die Passage wage. Er wagte sie; aber nach kurzer Zeit sah man gleichsam einen Kometenschweif ins Meer versinken. Die Brücke war auf großer Strecke gebrochen, und der ganze Zug verschwand spurlos in der Tiefe; auch nicht eine Seele erreichte das jenseitige Ufer, und selbst später fand man in den zertrümmerten Wagen nur noch eine Leiche, alle anderen – wenigstens 100 – waren ins Meer weggespült. Offenbar hat der Seitendruck, welchen der Orkan ausübte, den Zug mit der Brücke ins Wasser geworfen.«

Man spürt aus den Zeitungsmeldungen die Ratlosigkeit gegenüber einer Katastrophe, die man sich vom technischen Standpunkt aus nicht erklären konnte, denn die Brücke war ja doch »vollständig richtig berechnet« und geprüft. Aber »offenbar« hatte der Sturm den Zug von der Brücke geworfen, und der Zug hatte die Gitterbalken (d. h. die Konstruktion, die auf den Pfeilern aufliegt, den Oberteil der Brücke) mitgerissen – so lautete jedenfalls die spontane Begründung, die der Erbauer für das Unglück abgab.

Max Eyth, der erste technische Schriftsteller Deutschlands, hat in seinem Buche »Hinter Pflug und Schraubstock« die Katastrophe der

[2] Ich entnehme den Wortlaut der Zeitungsberichte dem Buch von Paul Nentwig, Dichtung im Unterricht, Braunschweig 1960, S. 153.

Tay-Brücke erzählt[3]. Es geht darin Eyth, der Bouch vermutlich persönlich gekannt hat, um das technische wie menschliche Versagen, und er läßt als dramatischen Abschluß seiner Erzählung einen der leitenden Ingenieure mit der Brücke untergehen. Bei Eyth ist keine Rede von einem dämonischen Verhängnis oder von den Elementen, die »das Gebild der Menschenhand« hassen, auch nicht bei der Schilderung zweier Unglücksfälle während des Baus. Alles ist errechenbar, aber Gutgläubigkeit und Mangel an Erfahrung führten zu falschen Berechnungen. Es geht Eyth also um ein vordergründiges Geschehen, das hätte vermieden werden können. Außer der Tatsache, daß einer der Berechner und Konstrukteure mit untergeht, ist kein Eingreifen einer höheren Macht in der ganzen Erzählung zu spüren, und der großartige Schlußsatz hält sich ganz im Rahmen religiöser Demut: »Der Herr des Lebens und des Todes schwebte über den Wassern in stiller Majestät. Wir fühlten ihn, wie man eine Hand fühlt. Und der alte Mann und ich knieten vor dem offenen Grab nieder und vor Ihm.«

Eyth, der alle Namen geändert hat, ließ die Tatsachen unverändert[4]. Seine Erzählung kann als authentischer Tatsachenbericht gelten. Er zitiert auch englische Zeitungsberichte zur Katastrophe, die alle ebenfalls die Schuld im Materiellen suchen, in überhöhter Geschwindigkeit des Zugs auf der Brücke, in falscher Konstruktion, in menschlicher Nachlässigkeit.

Gegenüber dieser technischen Sicht hat Fontane in seiner Ballade »Die Brück am Tay« das Schicksalhafte an der Katastrophe gestaltet. Er sieht nicht so sehr die Fehler und Schwächen der Menschen als vielmehr den Urkampf der Elemente gegen das Menschenwerk, den Widerstreit zwischen Natur und Technik. Der einundsechzigjährige Fontane schrieb diese Altersballade im Jahre 1880, bald nach der Katastrophe, also unter deren unmittelbarem Eindruck. Im Hintergrund steht der Tod als »schicksalschaffende Gestalt«[5]. Fontane hat mit diesem Gedicht die erste deutsche Eisenbahnballade geschaffen, elf Jahre vor Liliencron, dessen Ballade »Der Blitzzug« 1901 unter dem Titel »Eisenbahnballade« erschien. Während aber Liliencron, mit einer Ausnahme, nur Impressionen von geringer Transparenz gibt, gewinnt bei Fontane in den völlig parallel gebauten Anfangs- und Schlußstrophen

[3] Max Eyth, Die Brücke über die Ennobucht (Berufstragik), Reclams Universalbibliothek Nr. 5601/02, Stuttgart 1957.

[4] »Dagegen ist die technische Geschichte des Unternehmens auch im einzelnen den Tatsachen entsprechend erzählt.« Reclam Nr. 5601/02, S. 16, Fußnote.

[5] Wolfgang Kayser, Geschichte der deutschen Ballade, Berlin 1936, S. 268.

das Hintergründig-Dämonische Gestalt und tritt in dramatischem Gegenspiel gegen das Vordergründige Geschehen des Mittelteils auf. Das Gedicht wirkt wie ein Triptychon, dessen thematisch gleiche Seitenflügel den Blick in die dämonischen Hintergründe des Geschehens auf dem Mittelteil freigeben[6]. Die Ballade bietet demnach ein Musterbeispiel für die Theorie Börries von Münchhausens mit einem oberen Vorgang, einem unteren Vorgang und dem sinnlich wahrnehmbaren Teilchen (der Brücke), das beide verknüpft und in unserer Ballade sogar als Titel genannt wird. Die verschiedenen Ebenen der Vorgänge sind äußerlich gekennzeichnet. Vor und hinter dem erzählenden Mittelstück, das den sinnlich wahrnehmbaren Vorgang gibt, treten in dramatischem Dialog die Schicksalsmächte auf, die den Menschen mitsamt seinem nichtigen Werk bedrohen und vernichten. Es sind die drei Stürme, die von Norden, Süden und Osten gemeinsam gegen das Menschenwerk anrennen wollen. In ihnen verbirgt sich der Tod, denn auch der Zug mit allen seinen Insassen muß mit in die Tiefe. Die Naturgewalten treten in der Gestalt der drei Hexen aus Shakespeares »Macbeth« auf; deutlich ist der Bezug auf dieses Drama betont durch das vorausgestellte Zitat »When shall we three meet again?«. Das ist keine zufällige Äußerlichkeit. Die Hexenstrophen bei Fontane zeigen den Aufbau der Szene I, 1 in Shakespeares »Macbeth« mit ihrem rasch wechselnden Dreigespräch. Schon in »Macbeth« I, 1 werden die Hexen als Windhexen gekennzeichnet (»Ich geb' dir 'nen Wind« – »Ich den zweiten dir zum Lohn« – »Alle andern hab' ich schon«), die einen Seemann verderben oder doch quälen wollen. »Not und Qual« werden in dieser Szene als Ziel genannt. Auch in IV, 1 heißt es mit Bezug auf Macbeths Gesichte in der Hexenküche: »Erscheint dem Auge, quält den Sinn« – hier wie dort ist es die Aufgabe und das Ziel der Hexen, dem Menschen Qual zu bereiten. Durch diese Shakespeareschen Gestalten stellt sich Fontane in die Nähe von Shakespeares Naturauffassung. »Die Natur ist bei Shakespeare das Chaos, aus dem die Geschicke und Gestalten gebildet werden, aufsteigen oder sich entladen[7]«. – »Shakespeares »Macbeth« ist eine Mythe, ein naturgroßes Geschehen, . . . die Natur, die schottische Heide und die Blasen ihrer dunklen Luft sind hier so gut Schicksal und Verhängnis wie die Menschen. Das große atmosphärische Ganze ist geladen mit Notwendigkeiten, Schicksalen,

[6] Diesen dreiteiligen Aufbau hat »Die Brücke am Tay« mit Fontanes anderer Altersballade »John Maynard« gemeinsam.

[7] Friedrich Gundolf, Shakespeare und der deutsche Geist, Berlin 1920, S. 290.

Gewittern, Taten. Wir spüren den furchtbaren Zusammenhang des freien und verantwortlichen, des leidenschaftlichen, besessenen, durch sittliche wie durch natürliche Inhalte bedingten und bewegten Menschen mit dem Ganzen der Welt – die Einheit von Schicksal, Natur und Mensch[8].« Fontane offenbart seine dynamische Dichternatur, indem er – ganz im Sinne Shakespeares – mit den Hexenstrophen das vordergründige Geschehen aufreißt und den Hintergrund und Urgrund alles Geschehens, das Schicksal, freilegt. Diese Spannung zwischen dem menschlich-rationalen und dem magisch-irrationalen Bereich wird noch unterstrichen durch die Gegenüberstellung des Datums unter der Überschrift mit dem Hexenzitat aus Macbeth, also einer zeitgebundenen Notiz mit einer zeitlos gültigen Schicksalsdrohung, wie sie das Hexentreffen jeweils darstellt. Menschliches Verstricktsein und das Weben des Schicksals ist das Thema unserer Ballade wie auch der Dramen von Shakespeare. In dieses Schicksal ist der Mensch mitsamt seinem Werke eingesponnen.

Wir beginnen deshalb unsere Behandlung mit dem Mittelstück, das ganz vom Menschen und seiner Werteskala her bestimmt ist. Diese Ballade nimmt etwas von der Technik des Films vorweg; scharf werden in wechselnder Folge immer nur die Hauptszenen ausgeleuchtet und gleichsam in Großaufnahmen herausgestellt: das Brückenhaus, die weite Wasserfläche, die stille Stube mit dem Lichterbaum, der Zug mit Johnie, wieder das Brückenhaus, die Brücke, dazu Brückendamm und Bergeskamm, die beiden Treffpunkte der Hexen, sind die Schauplätze. Dabei steht das Festgefügte (das Brückenhaus am sichern Ufer, der Süderturm auf festem Grund, sogar Brückendamm und Mittelpfeiler) im Gegensatz zur gefährdeten Brücke. Aber Fontane gibt nicht, wie später Liliencron, nur flüchtige Impressionen, sondern er öffnet den Blick in die dramatischen Zentren.

Die Brücknersleute am Nordufer schauen über die endlos in die Dunkelheit hineinlaufende Brücke hinweg nach Süden, von wo der Edinburger Zug erwartet wird. Sie sind ungeduldig, »ohne Rast und Ruh« und voll Bangen, denn – die dritte Strophe[9] sagt es nachher – ihr Sohn steht auf der Lokomotive und wird zum nachträglichen Weihnachtsfest unter dem noch für ihn bereiteten Lichterbaum erwartet. Die Ungeduld ist überall spürbar: alle Fenster schauen nach Süden aus, als ob selbst das Haus sich umgedreht hätte, um seine Augen auf die Brücke

[8] Friedrich Gundolf, a. a. O., S. 308.

[9] Die sieben Strophen sind von der ersten Hexenstrophe an durchgezählt.

zu heften; der Stil steigert den Eindruck ungeduldigen Harrens. Gleich der erste Satz bricht ab, das entstehende Anakoluth wirkt beunruhigend, hastig reiht das »und« die Bilder, es wird zweimal wiederholt, wie auch die Wörter »sehen« und »ich« wiederholt werden. Dabei bindet das »und« die Wörter »sehen« und »warten« zur Sinneinheit zusammen. Die Strophe wirkt gejagt, gedrängt, sie hastet mit fliegendem Atem ins Ungewisse. Bang schauen die alten Leute nach dem Zug aus, der ihren Sohn herbeibringen soll. Aber der Zug ist in dieser zweiten Strophe nicht mehr nur »Beförderungsmittel«; in balladesker Personifizierung ist er zum Träger der Handlung geworden. Selbstbewußt klingt das »Ich« ... »Ich« ... »Ich, der Edinburger Zug«. Seine Zunge ist gewissermaßen das immer wieder hinter den Gitterbalken aufblitzende Licht, das in intensivierender Wiederholung weithin verkündet, wie erhaben er sich über die Elemente hinwegsetzt. Und doch sind sie als Gegner da, der Zug kommt »trotz« Nacht und Sturmesflug. Aber die technische Materie hat schon hier zu Beginn des Berichts dem Menschen das Handeln abgenommen, Athene, aus dem Geist ihres Vaters entsprungen, nimmt den Kampf gegen die Giganten auf.

Das bange Harren der Alten scheint belohnt zu werden. Am anderen Ufer leuchtet der Schein auf, nach dem sie so sehnlich Ausschau gehalten hatten. Dieses Licht ist für den sachlich denkenden Vater eine vorausgesehene Realität, die er klar und unbeirrt ausspricht: »Das muß er sein« – »Und in elf Minuten ist er herein«. Die Zukunft ist für ihn errechenbar geworden. Was sollte auch noch geschehen? Er spürt nicht den tragischen Doppelsinn des Wortes Schein. Zu sehr ist er eingefangen vom Augenschein. Kaum kann der alte Mann die Ankunft des Zuges erwarten; elliptisch steht der Bericht zu Beginn der dritten Strophe, ohne Verb, raffend und drängend. Die Vorfreude wird spürbar, da bleibt nicht Zeit zur Erzählung: »Und der Brückner jetzt:«. Aber wieder hemmt ein retardierendes Moment die Sicherheit des Menschen. Zwischen dem Licht des Zuges und dem des Lichterbaums, der heute die Geburt des Erlösers zum zweiten Male in dieser Weihnachtszeit verkünden wird, liegt dunkel der »bange Traum« der Mutter. Neben der sachlichen Sicherheit des Vaters steht bei der Mutter die Angst vor dem Ungewissen. Wovon träumt sie? Hört sie in ihrer Versunkenheit im Sturm die Hexen heulen bei ihrem Tanz um den Mittelpfeiler? Ahnungsvolles Grauen legt sich über diese Strophe, aber es wird verdeckt durch die laute Zuversicht.

Aber die große Freude, daß »heuer« die Heilsbotschaft zweimal ins Brückenhaus strahlt, scheint sich zu erfüllen: »Und es war der Zug.«

Der Vater behielt recht, seine sachlichen Feststellungen in der dritten Strophe werden zu Beginn der vierten lapidar bestätigt. Deutlicher noch als er spricht der junge Johnie auf der Lokomotive die Zuversicht auf die Überlegenheit des Menschenwerks über die Elemente aus. Gegen die ängstlich besorgte Idylle zu Hause stellt er den tätigen Kampf mit den Elementen, in dem der Mensch und sein technisches Werk (»wir zwingen es doch« – »Ein fester Kessel, ein doppelter Dampf« – »Und unser Stolz ist unsre Brück«) Sieger bleiben: »Wir kriegen es unter, das Element!« – helle, klingende Laute zeigen die Zuversicht dieser Worte. Der Stolz, das Selbstbewußtsein des technischen Menschen ist freilich nicht ohne Schatten: der Zug keucht, der Sturm »rast und ringt und rennt« – der Stabreim zeigt den immer gleichbleibenden hartnäckigen Ansturm des Elements. In diesem Zusammenprall von Materie und Element tritt der Mensch wieder zurück, wird wohl einbezogen, ist sozusagen Sprecher der Materie, ist ihr aber ausgeliefert, verläßt sich auf die Kräfte der Maschine. »Die bleiben Sieger in solchem Kampf«. Ihm selbst ist nur im »wir« eine passive Rolle zugewiesen. Aber Johnie achtet nicht darauf. Vor seinem inneren Auge reihen sich die Bilder, wieder bindet das »und«, zusammenfassend, abschließend, zum Ganzen fügend. Johnie denkt an die Zeiten, ehe die Brücke den Fjord überspannte, als er noch in der Christnacht das Elternhaus drüben sah und »unsrer Fenster lichten Schein«, ohne doch im Sturm »mit dem elend alten Schifferboot« hinüberzukommen. Er denkt an die vergangene Zeit, als die Elemente noch gefährlich waren, weil der Mensch nur seine eigene Kraft gegen sie anzusetzen hatte. Er lacht jetzt über »all den Jammer und all die Not«, er hält ihn für überwunden – aber er weiß nicht, daß er in diesem Augenblick in eine viel tiefere Not verstrickt ist. Denn seine Gedanken gehen zum Brückenhaus, zu den freundlich lockenden Fenstern, deren Licht als Sinnbild von Leben und Geborgenheit herüberstrahlt. Dorthin springt die Szene um, von dort aus erleben wir die Katastrophe indirekt als Zuschauer – ein meisterhafter Einfall des Balladendichters.

Noch schauen in der sechsten Strophe die Eltern nach dem Licht der Lokomotive, die ihnen den Sohn bringen soll. Die vier Anfangsverse von Strophe 2 werden wiederholt, bang wirkt diesmal das gehäufte »und« allein schon durch die Wiederholung, und was in der ersten Strophe Hoffnung verhieß, das wird jetzt zum Entsetzen, denn aus dem ruhigen Licht der zweiten Strophe wird niederschießender Schein, »als ob Feuer vom Himmel fiel«. Das Licht der Geborgenheit wird zur verzehrenden Flamme, großartig kontrastieren die aufblitzenden

i-Laute zum Fallen des Lichtschweifs. In drei Versen stürzt die Katastrophe herein, drei Verse braucht es, um die Hoffnung, die Hybris des Menschen zu zerstören, die in 37 Zeilen ausgemalt war. Gewaltig ist der Untergang, eine »niederschießende Pracht« – wir denken an die Verse in Schillers »Glocke«, wo der Mensch sein Werk müßig und bewundernd untergehen sieht. Das Licht, das die Menschen angesteckt hatten, war gegen diese Urgewalt des Feuers nur blasser Schein; die menschliche Ohnmacht wird offenbar, klar und unwiderruflich fällt der letzte Satz in vier Worten in die Finsternis zurück, in das Urchaos gleichsam: »Und wieder ist Nacht«.

Dieses Geschehen im sichtbaren menschlichen Bereich ist – auch formal – eingebettet in das dämonische Schicksal. Zwei gleichgebaute, in Rhythmus und Schriftbild aufgerissene Dialogstrophen eröffnen und schließen das Gedicht. Es gibt darin keinen Bericht. Die Schicksalshexen sind gegenwärtig, sie bestimmen handelnd das Geschick des nur scheinbar aktiven Menschen, *zweimal* steht das unwiderrufliche »muß« in der Eingangsstrophe. Wie Blöcke werden dort die Gefahren getürmt, vierfaches »und« bindet in dieser ersten Strophe das einzelne Geschehen zum gewaltigen Schicksal. Gespenstisch tönt das Echo des ersten »mit« zweimal nach – wie hämisches Kichern wirken die hellen i-Laute. Wie auch sonst im ganzen Gedicht klingen die Verse männlich aus, was der Aussage etwas Unabänderliches gibt; hart klingt der Urteilsspruch des Schicksals über das menschliche Vermögen: »Tand, Tand ist das Gebilde von Menschenhand.« Selbst das hellere Reimpaar »Ringelreihn« – »hinein« klingt wie jauchzende Vorfreude auf das Verderben: »denn alles, was entsteht, ist wert, daß es zugrunde geht« – Mephisto ist ein Vetter der Hexen Fontanes!

Die Schlußstrophe ist nach Gehalt und Gestalt vollends eine Meisterleistung. Die Hexen haben vom Mittelpfeiler aus das grausige Schicksal von Brücke, Zug und Menschen mit angeschaut. »Der Winde Spiel« ist beendet. Sie haben ihr Ziel erreicht, sie haben die Flamme gelöscht in dreifacher Hinsicht: die Flamme auf dem Rost der Lokomotive, auf die Johnie so stolz war (»ein doppelter Dampf«), die Flamme des Lebens und die Flamme der menschlichen Eitelkeit. Nun verabreden sie das nächste Treffen auf ihrem Hexenplatz im Moor beim Erlenstamm. Wie gespenstische Reporter wollen sie dort eine Art von Erfolgsbericht geben über Zahl, Namen und Qual der Verunglückten. Das ist eine grauenhafte Reportage, die vom materiellen über das existenzielle zum seelischen Verderben führt, vom Anonymen zum Persönlichen. Grausig wirkt auch der Dreiklang des a mit dem Höhepunkt

in »Qual«. Wohl hatte der Mensch gegen die Elemente die technische Materie eingesetzt. Aber jetzt wird deutlich, daß die Schicksalsmächte letzten Endes doch den Menschen in seinem Werk treffen wollen. Ist es Schadenfreude, was aus dem klangvollen Vers spricht: »Wie Splitter brach das Gebälk entzwei!«? Oder ist es die reine Freude, die des Chaos wunderliche Töchter am eigenen Werk empfinden? An einem Werk freilich, das nicht mit moralischen Maßstäben gemessen werden kann, auch nicht mit denen der Nützlichkeit für den Menschen, sondern das seinen Sinn aus dem Schicksal nimmt. Das »Hei!« der letzten Strophe wiederholt das »Hei!« der ersten, wo die Hexen sich auf den »Ringelreihn« freuen wie Kinder, die ein Kartenhaus einstürzen lassen. Der abschließende Triumphgesang der Hexen, bei dem sie sich zum Reigen an den Händen fassen, spiegelt die tiefe Einsicht des Dichters wie der Menschen allgemein, eine Einsicht, die dem Memento mori benachbart ist: »Tand, Tand ist das Gebilde vom Menschenhand.«

Bei der Betrachtung unseres Gedichts in der Klasse wird man schwerlich vom Versmaß ausgehen können. Es ist nicht einheitlich. Das daktylische Grundmaß ist fortgesetzt unterbrochen durch jambische und anapästische Auftakte, durch Auslassung schwachbetonter Silben, in gewichtigen Versen auch durch reihende Häufung betonter Silben. Selbstbewußt und stolz schreitet der Trochäus einher in den Vers »Ich, der Edinburger Zug«. Der Rhythmus beim belebten Vortrag überspielt völlig jedes Versschema. Die Verse mit den zweisilbigen Senkungen[10] bewirken das Gefühl von starker Bewegung und Unrast, und die Unregelmäßigkeit der Senkungen gerade in unserem Gedicht erregen eine ängstliche Spannung. Diesen Eindruck werden unsere Tertianer selbst feststellen, und damit sollte man sich bescheiden.

Es hat sich bewährt, vor die Behandlung von Fontanes Ballade die des Kapitels »Sturmnacht« aus Eyths Erzählung zu setzen. Das gibt eine gute Möglichkeit, die Prosafassung mit der Gestaltung im Gedicht zu vergleichen. Zu Beginn der Gedichtbetrachtung kann man die Eingangsszene von Shakespeares »Macbeth« vorlesen, um die Atmosphäre zu umreißen, aus der Drama wie Gedicht geschrieben sind. Die Schüler erkennen leicht die schicksalhafte und unheimliche Stimmung des Hexengesprächs und lassen sich hinüberführen in Fontanes Gedicht.

Kurt Bräutigam

[10] Über die schwierige Unterscheidung von Daktylen und Anapästen im deutschen Vers vgl. Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule, München 1954, Dalp-Taschenbücher Band 306, S. 32.

Agnes Miegel

Schöne Agnete

1

Die Quelle zu Agnes Miegels Ballade »Schöne Agnete« ist das in Volksballaden und Sagen weitverbreitete Motiv von des Wassermanns Frau. Diese Volksballade ist zwar frühestens aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts überliefert, aber das Motiv vom Wassermann, der sich ein Mädchen als Frau in die Tiefe holt, ist wesentlich älter. Entstanden ist die Ballade wahrscheinlich östlich der Elbe an der Ostseeküste, und dort, also in Angnes Miegels Heimat, ist das Lied auch am bekanntesten. Dabei sind die Namen der Wassermanns-Frau verschieden; es finden sich Hannele (Hannale), Lilofee, Dorothee, Agnete und andere.

Der Inhalt der Ballade ist in allen Fassungen die Vermählung eines schönen (adligen) Mädchens mit einem Wassermann (Nix, Nöck). Die Frau gebiert ihm sieben Kinder. Einmal hört sie eine Glocke (in Engelland) zum Gebet rufen. Da verlangt sie zurück an die Oberwelt, um in die Kirche zu gehen. Der Wassermann sucht sie dort auf (in den schlesischen Fassungen fällt er ihr als Apfel in den Schoß: altes Liebeszeichen) und will sie zur Rückkehr in die Wasserwelt bewegen. Wenn sie jedoch auf der Erde bleibt, sollen Vater und Mutter je drei Kinder behalten, das siebte Kind aber soll geteilt werden. Da kehrt die Frau lieber ins Wasser zurück, als daß sie ihr Kind opfert. Neben dieser Wendung finden sich auch andere Liedschlüsse, so daß sich die drei folgenden Versionen ergeben: 1) die Frau kehrt ins Wasser zurück (vielleicht die älteste Fassung; sie zeigt die magische Lockung des Wassers am deutlichsten); 2) die Frau bleibt auf der Erde; 3) die Frau wird getötet (die weitest verbreitete Fassung, auch in der Heimat unserer Dichterin lebendig). Auffallend ist der legendarische Einschlag der Ballade in der in Ost- und Westpreußen verbreiteten Fassung. Dort trägt das Mädchen auch zumeist den Namen der preußischen Schutzheiligen Dorothea. Alles Christentum verneigt sich vor ihr, so daß sie ausrufen muß: »Ich bin ja das wilde Wasserweib!« Die Form der Volksballade wechselt dabei zwischen Erzählung und Zwiegespräch.

Agnes Miegel hat als Kind die Ballade von der schönen Dorothee gekannt und selbst gesungen. Sie schreibt darüber[1]: »Mich selbst erfaßte von Kind an dabei am tiefsten der Zwiespalt der als Christin Geborenen, die ihre Kinder liebt und doch weiß, daß der Nöck nicht selig werden kann.« Bäuerle[2] meint dazu: »Außer diesem Motiv erinnert ihre Ballade ›Schöne Agnete‹ nur wenig an das Volkslied. Der ›schlamm-schwarze Wassermann‹, der König des Sumpflandes, des Moorenlandes, weist uns den Weg zurück zu Dorothee, der Königin von Mohrenland.« (Königin von Mohrenland wird das Mädchen in einer Fassung aus Westpreußen genannt.) Diese Behauptung Bäuerles hinsichtlich der Bedeutung des »schlammschwarzen Wassermanns« wird noch zu erörtern sein. Es leuchtet von vornherein ein, daß in Agnes Miegels Sicht die Volksballade einen ganz neuen Akzent erhält.

2

Agnes Miegels naturmythische Kunst-Ballade ist in ihrem Kern eine Erlösungsballade. Dabei sind zwei Züge besonders hervorzuheben: einmal die Sehnsucht des Mädchens nach der Seligkeit, zweitens die Mutterliebe der Agnete (vielleicht das ältere der beiden Motive). Das ganze Gedicht ist auf Agnete ausgerichtet. Der Wassermann tritt nicht auf, von den Eltern wird – wie in der ältesten Fassung der Volksballade – nur die Mutter als »Wittib« eines Adligen genannt; sie wird indessen nirgends aktiv, auch nicht am Schluß, im Gegensatz zur Volksballade (s. o.). Aus dieser passiven Rolle der Umstehenden ergibt sich formal, daß Agnete das Gedicht im Monolog beherrscht, nur Anfang und Schluß der Ballade erzählen die jeweilige Situation. Die Dichterin hat damit den Blick vom erzählbaren Geschehensablauf weg und zur Seelenlage der Wasserfrau hin gewandt. Alles Wissenswerte über Agnete und ihre Kinder erfahren wir nicht aus einer epischen Beschreibung, sondern aus einer dringlich flehenden Bitte um Gewährung der verwirkten Gnade, die im Monolog der Verdammten ausgesprochen wird. In diesem Mittelteil werden zugleich auch der Anfang und vor allem das Ende der Ballade spürbar, da in ihm Rahmengeschehnis und Atmosphäre zusammengeballt sind. Agnete ist in allen drei Teilen gegen-

[1] Mitgeteilt bei Paul Bäuerle, Die Volksballaden von Wassermanns Braut und von Wassermanns Frau, Dissertation Tübingen 1934. Agnes Miegel bestätigte mir diesen Sachverhalt durch eigene Zuschrift.
[2] A. a. O.

wärtig: im einleitenden Bericht ist sie als Stimme erwähnt, im Mittelteil tritt sie sprechend auf, am Schluß erscheint sie als »weißes, weißes Wasser«. Das Anliegen der Ballade erfassen wir also am leichtesten, wenn wir vom Mittelteil, dem Monolog, ausgehen. Er ist, wie das ganze Gedicht, auf Gegensätzen aufgebaut. Schon in der Vorerzählung entspricht der Gegensatz Kirche – Kirchhof dem thematischen Gegensatz von drinnen und draußen. Das Wort »draußen« wird dann formuliert durch Agnete, die nach Geisterart nicht spricht, sondern singt (vgl. Goethes »Fischer« oder, auf anspruchsloserer Ebene, Kopischs »Der Nöck«). Sie singt »wie die Nachtigall so laut«, also sehnsuchtsvoll (die Nachtigall »schluchzt«) und eindringlich. Gegen die Geborgenheit, die von Mariens Schrein ausgeht, steht der Verlust der Seligkeit, gegen die augenblicklich in der Kirche stattfindende Hochzeit (Braut!) steht das eigene sündhafte Freien (»Denn ich hab ja den schlammschwarzen Wassermann gefreit«). Das sind Gegensätze, die den Sinn des Seins betreffen. Nicht nur steht Agnete nun allein gegenüber der menschlichen Gemeinschaft (»Gemeinde, Greis, Kind und Braut«), die sie verlassen hat; sie hat dazu noch die feste und sichere Erde verlassen und ist in das unsichere Element des Wassers gegangen – ist untergegangen! –, aus der Helle und Wärme des Lichtes (»Glanz«, »sonnengolden strahlt«) in die dunkle Kühle der Nacht (der schlammschwarze Wassermann, »keine Sonne trocknet . . .«). All das führt zum zentralen Gegensatz zwischen Seligkeit und Verdammnis, der in der Volksballade sekundäres Thema war neben und nach der Mutterliebe. In unserer Ballade besteht ein enger Zusammenhang zwischen diesem gnadenlosen Zustand Agnetes und ihrer Mutterliebe; denn wenn sie auch freiwillig in das Reich der finsteren Mächte hinuntergestiegen ist und damit den Verlust der Seligkeit als verdiente Strafe auf sich nehmen muß, so sollte doch ihre Kinder dieser Fluch nicht treffen – für sie, die Unschuldigen, will sie wenigstens Gnade erwirken. Wir müssen dabei die vielen Bilder in der Ballade als Sinn-Bilder begreifen. Wir erleben den Gegensatz von Licht und Seligkeit auf der einen, von Finsternis und Verdammnis auf der anderen Seite. Dann aber wird der schlammschwarze Wassermann eher symbolisch aufzufassen sein über die Deutung Bäuerles hinaus (s. o.), als das (als Gemahl und Vater existente) Dunkle, Verworfene, dem das weiße Wasser gegenübersteht, das Reine, Lichte, Begnadete, das der reuigen Sünderin wohl angemessen ist. Kein Zweifel auch, daß Agnete selbst in dem weißen Wasser erscheint, daß es nicht nur das Element ist, das da vor der Kirchentüre sprang während der Dauer des Hoch-

amts[3]; denn sie ist ja der Gnade teilhaftig geworden, das Allerheiligste sehen zu dürfen um der Liebe zu ihrer Kinder und um ihrer Sehnsucht nach Tröstung willen. Ihr Menschsein kann sie freilich nicht zurückgewinnen, alle Nixenschönheit und alle Sehnsucht helfen dazu nicht.

Zusammenfassend können wir als Thema dieser Erlösungsballade herausarbeiten: aus dem Zwiespalt zwischen draußen und drinnen, Seligkeit und Verdammnis, zwischen Geborgenheit auf der Erde und in der Gemeinschaft einerseits und dem Verstoßensein in das fremde Element und der Verlassenheit andererseits erwächst die Sehnsucht der Verstoßenen nach Erde und Gemeinschaft, nach Licht und Gnade, umrahmt und gesteuert durch die Mutterliebe, die den Kindern einen Abglanz der Seligkeit wünscht. Von dieser Sicht ist zuerst einmal der Kern der Ballade zu betrachten, der Monolog Agnetes.

Die Atmosphäre des lyrischen Monologs ist drängend, beklemmend und inständig flehend »aus tiefster Not«. Die langen Verszeilen mit ihren freien Rhythmen lassen eine atemlose, angstvolle Hast spüren. Die paarigen Reime reihen stakkatoartig. Formelhafte Wiederholungen wirken eindringlich beschwörend. Jubel des Wiedersehens und Hoffnung auf Hilfe bricht durch im Eingangswort Agnetes »Liebste Mutter« – verhalten, schüchtern, gehemmt aufgenommen in »Liebe Mutter«. Denn zu groß erscheint der Abstand zwischen Mutter und Tochter nun doch. Die Mutter ist in der Kirche, in der Geborgenheit, im Heil (»wo des Mesners Glöcklein klingt«). Agnete aber ist »draußen«, außerhalb dieses Heils, und da bricht wie ein Sturzbach das Leid aus ihr hervor. Zweimal sagt sie: »Denn ich kann ja nicht . . .«, zweimal »Denn ich hab ja . . .«. Die seelische Lage und ihre Begründung werden nacheinander ausgesprochen, Agnetes Existenz als Seelenwesen wird negiert durch dieses doppelte »ich kann ja nicht«, ihr gnadenloser Zustand wird dargestellt, viermal steht die Partikel »ja« als Aufschrei, der um so gequälter wirkt, als dieses »ja« keinen Ton trägt. sich gleichsam staut in tiefster Seele, nur als Stöhnen vernehmbar. Endlich bricht dann das Geständnis durch, das den Grund angibt für Agnetes verzweifelte Lage: sie hat den schlammschwarzen Wassermann gefreit, sie hat sich freiwillig den finsteren Mächten verschrieben. Der Ausschluß

[3] Die Kontrastfarben schwarz und weiß finden sich gelegentlich schon in stofflich verwandten alten Volksballaden, so schwarz im »Waterkärl an de Ja«, weiß in der »Rheinbraut« und im Schwanmotiv. Agnes Miegel verwendet die Symbolfarbe Weiß auch sonst mehrfach, so in »Ys«, »Manuel«, »Frauen von Nidden« und anderwärts.

aus der Gemeinschaft der Kirche, das Entbehren der Gnadenmittel, der Verlust der ewigen Seligkeit, das Verfallensein an den Wasserdämon, all das wird in dieser dramatisch gesteigerten Klage Agnetes zum Ausdruck der Qual der Verdammnis.

An dieser Stelle der Rückschau auf das eigene Schicksal hält Agnete inne. Aber die Erwähnung ihres dämonischen Gemahls, des Nöcks in der Wassertiefe, ruft ihr nun das Bild ihrer Kinder vor Augen. Vier Verse umfaßt diese kürzeste Strophe des Monologs. Vier innige Verse sind ein einziger Schrei der gequälten Mutter, die um ihre Kinder bangt. Zweimal sagt sie »Meine Kinder« – sie sind ja verdammt durch ihre Schuld. Sie spielen wie alle Kinder – aber sie spielen mit den Fischen im See. Sie haben Finger und Zeh, also jene Vollkommenheit, um die jede Mutter bei ihrem Neugeborenen bangt und die sie als süßes Wunder bestaunt – aber sie haben Flossen dazwischen wie die Fische. Wieder verhält Agnete einen Augenblick im Bewußtsein, daß ihre Kinder zwar Kinder sind, aber anders sind als Menschen-Kinder: im dritten Vers der zweiten Monologstrophe fehlt das innige »Meine Kinder«, das kühle Pronomen tritt ein, jetzt erst sagt Agnete das aus, was die Kinder nicht haben und nicht kennen, die Negation hebt nun auch ihre, einer getauften Menschentochter Kinder aus der Schar der glückseligen Menschen heraus. Sie sind nicht nur gezeichnet und den seelenlosen, kalten Fischen zugesellt, sondern sie entbehren die Sonne, sind dem Finstern ewig verschrieben, sie sind zwar als Nöcksprößlinge nicht mehr sterblich, aber sie sind auch ohne Traum, also ohne das Bindeglied zum Jenseits und damit ohne Seele, und ihre Augen schließen sich zu keiner Ruh – nicht hier und nicht im verlorenen Jenseits: sie sind Verdammte. Mit diesem Bewußtsein aber bricht bei Agnete die große Mutterliebe erneut durch, trotz aller Verneinung menschlich-seelischer Existenz bejaht sie ihre Kinder, und zum dritten Male breitet sie den mütterlichen Schutzmantel um sie: »Meiner Kinder Augen ...«.

Nun aber bricht sich die Sehnsucht nach Gnade erst recht Bahn, erst recht um der Kinder willen, deren Fremdheit sie nicht aus ihrer Mutterliebe herausnimmt, zu der sie sich sogar jetzt offen bekennt in der dritten Monologstrophe: »Für meine grünhaarigen Nixenkind«. Ihr starkes Muttergefühl gibt ihr auch den Mut wieder, ihre eigene Mutter in der Kirche mit dem innigen »Liebste Mutter« anzusprechen, zweimal gleich, zweimal auch mit der Interjektion »ach« – denn wen hätte Agnete in solcher Seelennot sonst bitten können als die Mutter? – in zwei gleichen Versen mit dem zentralen Wort »ich bitte dich«, aber mit einer zu Herzen gehenden Steigerung der Bitte durch den Zusatz des

Wortes »flehentlich« im zweiten Vers der Strophe, einem Zusatz, der über die sachliche Erweiterung hinaus vor allem rhythmische Wirkung hat. Erst nach dieser inständigen Doppelbitte wagt das Mädchen sein Anliegen an die Mutter zu äußern. Sie, die Verdammte, sehnt sich nach Gnade, nun nicht mehr für sich selbst, sondern für ihre fremdartigen, mit ihr und durch sie verdammten Kinder. Und die Mutter soll Fürbitterin sein. Wieder bittet Agnete die Mutter zweimal: »Wolle beten«. Beten mit allem Ingesind[4], beten an jedem Ort, der zur Andacht aufruft. Aber da scheint Agnetes Hoffnung auf Gnade fast wieder zu schwinden. Nochmals sagt sie »Liebste Mutter«, als könnte die sich von ihr abwenden, nochmals wiederholt sie den ersten Vers, diesmal aber verstärkt durch »sehr«, schwächer in der Dringlichkeit als das »flehentlich« des zweiten Verses, aber doch aus »versehrter« Seele heraus und voll Angst, es könne jetzt etwas versäumt werden. Agnete will ja nichts für sich, obgleich sie sich arm nennt (»ich Arme«), sie will ja nur ihren Kindern einen Abglanz von der heiligen Tröstung vermitteln, sie will ihnen den Glanz der Sonne, der ihnen nicht in die Wassertiefe strahlt, wenigstens als das Licht der Gnade bringen dürfen, als den »sonnengoldnen« Schein des Kelches. Gewährt man ihr die Bitte nicht, so muß sie mit ihren Kindern weitere sieben Jahre ohne Tröstung bleiben. Aber sie wagt es gar nicht, ihre Bitte dem Priester unmittelbar vorzutragen, obwohl auch er stehengeblieben war, um ihrer Stimme zu lauschen, sondern sie bittet ihre Mutter um Vermittlung: »Sage du dem Priester nun . . .«. Dieser Vers ist einer der wenigen im ganzen Gedicht mit regelmäßigem Takt, er ist auch der kürzeste, er wirkt in seinem ruhigen Trochäus verhalten. Es entsteht mit ihm eine Pause zwischen dem Bitten um Hilfe und dem Aussprechen der Forderung. Es ist, als ob Agnete noch einmal Mut fassen müsse, um ihren Wunsch zu äußern. Ihr Wunsch aber ist bescheiden. Wieder liegt Steigerung in der Wiederholung. Sie wünscht, »Daß ich sehen kann« den Glanz der Kerzen wie den Glanz der goldenen Monstranz, das äußere wie das innere Licht, daß sie nachher ihren »Kinderlein« die Freudenbotschaft vom Licht der Gnade »sagen kann«, das »sonnengolden« auch die schwarze Tiefe der Verdammnis zu erhellen vermag. Sie ist nun nur noch durch ihre Mutterliebe geleitet, sie sagt das innige Wort »meinen Kinderlein«, und unter den durchweg hellen und zuversichtlichen Reimen – nur der Reim der verhaltenen Kurzzeile »Sage du dem Priester nun« macht eine Ausnahme – wirkt der

[4] »Die zum Hauswesen gehörige Dienerschaft« (Duden).

Schlußreim des Monologs am verheißungsvollsten. Er greift hinüber in die Schlußstrophe der Rahmenerzählung.

Denn um die bewegte lyrische Klage der Verdammten legt sich als Rahmen ein epischer Bericht. Er ist – abgesehen von den zwei Eingangsversen der ersten Strophe, die Ort und Zeit angeben – symmetrisch angelegt. Im Vorbericht wird die Situation gegeben: die Mutter, Herrn Ulrichs Wittib, kniet in der Kirche, von draußen erklingt das Lied der Tochter, die Orgel verstummt, alle, Priester und Gläubige, verharren lauschend. Diese statische Situation wird dynamisch aufgelöst im Nachbericht. Kaum ist die Stimme, die alle bannte, verklungen, da hebt die Orgel an zu spielen, da wird die – während des Amtes geschlossene – Türe weit aufgetan, durch eine geheime Kraft wird sie bewegt (Passiv!), das Hochamt geht weiter (der Priester wird in dieser Strophe magischer Kraftentfaltung nicht mehr erwähnt), und während der ganzen Zeit springt ein »weißes, weißes Wasser« vor der Kirchentür. Nur vor der Tür, eindringen durfte und wollte Agnete ja nicht, aber sie ist wie verwandelt in das Leuchten des Elements, dem sie sich verschworen hat in seiner »schlammschwarzen« Tiefe und das nun als Symbol der Reinheit im zweifach betonten Weiß das heilige Leuchten in der Kirche widerspiegelt. Das Glück und die Freude der Verdammten, die ein Gnadenstrahl getroffen hat, liegt im Springen dieses Wassers. In die in Versmaß, Rhythmus und Reim (nur a-Laute!) ausgeglichene Strophe bringt die Schlußzeile hoffnungsvolle Bewegung durch die gehäuften Senkungen. Die Mutterliebe hat zur Hoffnung auf Erlösung geführt.

Über das bisher schon im einzelnen zu Metrum und Rhythmus Gesagte hinaus sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, daß Agnes Miegel mit ihren freien Rhythmen – gerade in der »Agnete« – eine Neuerung in der Kunstballade eingeführt hat. Das Grundmetrum der beiden Berichtstrophen (Rahmenstrophen) ist der Jambus, während der Monolog auf dem Trochäus aufgebaut ist. Aber nur in wenigen Versen ist das Versmaß rein durchgehalten, wie im oben erwähnten kürzesten Vers des Gedichts und im ersten Vers des Monologs, der mit seinen acht reinen Trochäen und der Zäsur in der Mitte wie eine Beschwörungsformel klingt, dessen ausgewogene Ruhe aber – wie auch sonst in unserem Gedicht – von den drängenden und beschwörenden freien Rhythmen schon im nächsten Vers gestaut, in den folgenden vollends überspielt wird. Ähnliches gilt für den beschwörenden Vers: »Alle sieben Jahre einmal. . .«. Dabei wird fast durch das ganze Gedicht hindurch – zu den Ausnahmen gehört vor allem der erste Vers –

immer wieder zu Beginn der Verse das Metrum eingehalten, bricht dann aber mit den gehäuften Senkungen von der Versmitte ab gewissermaßen ein unter der Wucht des drängenden Rhythmus. Häufig auch enden die Verse katalektisch. Der immer wieder eintretende Umbruch des Metrums verhindert das Deklamieren und gibt den Rahmenstrophen wie dem Monolog eine rhythmische Spannung, die scheinbar ohne Vers-»Kunst« und gerade deshalb meisterhaft jeder inneren Regung des berichtenden Zuschauers wie der flehenden Agnete nachfährt bis zur erwähnten Hoffnung auf Erlösung. Diese formale Tatsache den Schülern ohne kleinliches Skandieren spürbar zu machen, ist ein Gewinn für die Behandlung unserer Ballade.

Als Erlösungsballade wird das Gedicht auch durch seinen Wortschatz ausgewiesen. Er ist auf die beiden Räume Seligkeit und Verdammnis verteilt. Dreimal erscheint das Wort Kirche in der Bittrede, dazu einmal das Wort Kirchentür. An Kirchengerät finden sich des Mesmers Glöcklein, Mariens Schrein, Kreuz, Kerzen, Monstranz und Kelch. Die Heiligen und »Unsere Liebe Frau« werden erwähnt, dazu der Priester. In diesen sakralen Gesamtraum ist die andere Seite eingebettet mit dem »schlammschwarzen Wassermann«, den Nixenkindern, deren Perlenkleidchen und Schwimmhäuten (Flossen), ihren lidlosen Augen und grünen Haaren. Die epischen Vor- und Nachstrophen geben nur den Wortschatz aus der Welt des Heils, die ja Agnetes Not und Qual einhüllt. In der Eingangsstrophe finden sich: Kirche, Kirchhof, Orgel, Priester, (Chor-)Knaben, dazu die Mutter (Wittib) und die Tochter, nicht aber in ihrer nixenhaften Existenz, sondern als Stimme der Sehnsucht und des Heilsverlangens. In der Nachstrophe finden wir Orgel, Hochamt und Kirchentür, dazu die Stimme und das weiße Wasser. Die Mutter tritt hier nicht mehr auf, sie hat ihre Aufgabe erfüllt, sei es auch nur durch ihre innere Bereitschaft; denn der reuigen Sünderin wurde die Gnade zuteil, als sie sich selbst erniedrigte. Schon die Anordnung des Wortschatzes zeigt, daß die Verdammte eingebettet ist in die Gnade, die ihr zwar das Menschsein nicht mehr gewähren kann, wohl aber Trost und Stärkung. So will das erwähnte Wort »Erlösungsballade« nicht verstanden werden im Sinne einer Rückführung in den Zustand der Gnade, sondern als Ballade der Erlösung von der Angst, verworfen zu sein in den Kindern »bis ins dritte und vierte Glied«, als Tröstungsballade, wenn man so will.

Unsere nüchterne Zeit ist der Ballade nicht mehr günstig. Die Begegnung des Menschen mit den realen Mächten – das Thema der Ballade – wird eher in der vordergründigen Untertreibung moderner

Kurzgeschichten oder Dramen dargestellt als in naturmagischen Bezügen balladesker Dichtung. So ist auch eine Ballade wie »Schöne Agnete« unserer Zeit nicht mehr ohne weiteres zugänglich, vor allem nicht außerhalb des Lebensbereichs, wie etwa der Heimat der Dichterin, wo der mythische Urgrund solcher Sagen »lebensimmanent« ist[5]. Eine breitere Schicht auch unserer Schüler wird heute nur noch angesprochen von einer lyrischen Dichtung, die eine Sinnmitte hat. Zugleich muß diese Sinn-Mitte in Sinn-Bildern gestaltet sein, die uns unmittelbar ansprechen als eine Seinsdeutung. Ein solches Sinnbild ist in unserer Ballade neben anderen oben erwähnten vor allem das »weiße, weiße Wasser«, das – wie auch in der Wiederholung des Farbadjektivs spürbar – freudig aufsteigend und dann wieder zurückfallend vor der Kirchentür sprang und das eine Mittlerrolle spielt zwischen dem dunklen Element des »schlammschwarzen« Wassermanns und der Erde, aus der heraus sie entspringt. In Wasser und Erde sieht Eberhard Sitte[6] die Sinnmitte dieser wie anderer Balladen Miegels. Sicher ist der Gehalt unserer Ballade die Gefährdung des Menschen, der aus der Geborgenheit in der Gemeinschaft und von dem festen und sicheren Boden der Erde weggelockt wird in das gefährliche Element Wasser, der aus dem hellen Licht des Tages in die Finsternis des Schlammgrunds hinabsinkt, aus der Gnade in die Verdammnis. Aber so wie eigene Schuld das Mädchen in die Tiefe stieß, so hebt echte Reue sie wieder zum Licht. Die stärkste Kraft dabei aber, die nicht übersehen werden darf, ist Agnetes Mutterliebe. Es war durchaus im Sinne von Agnes Miegels Auffassung von der verbreiteten Wassermanns-Frau-Sage (s. o.), daß neben und über dem Motiv der magischen Lockung des Elements das der Mutterliebe steht. Und diese Mutterliebe ist es, die die Verdammnis aufhebt, die helle und selbstlose Liebe, die zum Licht drängt und damit die dämonische Gewalt des »schlammschwarzen Wassermanns« überwindet. Fünfmal erwähnt Agnete im Monolog ihre Kinder voll Sorge und voll Liebe. Diese reine Liebe ist als Sinnbild gefaßt in dem freudig aufsteigenden und immer wieder zurückfallenden weißen Wasser, das seinerseits das immer wieder aufdrängende und ängstlich zurückfallende Flehen im Monolog illustriert. So wurde aus der naturmagischen Ballade von der Bedrohung und Vernichtung des Menschen

[5] Wolfgang F. Taraba, Agnes Miegel, Die Mär vom Ritter Manuel. In: Benno v. Wiese, Die deutsche Lyrik, Band 2, S. 378 ff., Düsseldorf 1956.

[6] Eberhard Sitte, Wasser und Erde. Versuch einer Symbolinterpretation von Balladen Agnes Miegels. In: Der Deutschunterricht, Jahrgang 8, Heft 4, Stuttgart 1956.

durch das fremde Element[7] eine Ballade der Zuversicht und der Hoffnung, eine Ballade der heilen Welt, die uns heute mehr zu sagen hat als je. Mag die »Mär vom Ritter Manuel« mit Recht als die bedeutendste Ballade Agnes Miegels gelten – die »Schöne Agnete« ist sicher ihre innigste und beglückendste[8]. *Kurt Bräutigam*

Agnes Miegel

Die Frauen von Nidden

Neben Lulu von Strauß und Torney und Börries von Münchhausen ist Agnes Miegel der letzte Meister der deutschen Ballade. Börries von Münchhausen hat ihr neidlos die Krone zuerkannt: »Ich bin nicht wert, die Riemen ihrer Schuhe zu lösen, sie ist . . . der größte lebende Balladendichter«[1]. Zwar fühlt sie sich selbst nicht als »reiner Balladentypus«[2] und kann auf ihre Lyrik, ihre Prosa und die Spiele verweisen, doch ist ihr die dichterische Aussage in den Balladen am eigentümlichsten und überzeugendsten gelungen. Ihre Herkunft aus Ostpreußen, ihre innige Bindung an den Heimatraum, seine Landschaft, seine Geschichte, seine Sagen und Märchen, seine Menschen und die in ihr selbst lebendige Neigung des Ostdeutschen zur visionären Schau, die die Oberfläche der Erscheinungen und Begebenheiten zu durchdringen vermag und die Hintergründe bis hinab in mythische Schichten ahnen läßt, sind Voraussetzungen dieses Gelingens[3]. Die Thematik ihrer Bal-

[7] Auch den Aufbau mit erzählendem (epischem) Eingang und Schluß und mit monologischem oder dialogischem (lyrischem) Mittelteil hat unsere Ballade mit anderen naturmagischen (Schicksals-)Balladen gemeinsam (Erlkönig, Fischer, Brücke am Tay). Solche Belebung macht auch das verwendete Präteritum lebendig als »Erzählzeit« mit unmittelbarem Lebensbezug.

[8] Vgl. dazu die Interpretation unseres Gedichts in: Wilhelm Schneider, Liebe zum deutschen Gedicht, Freiburg 1954, S. 349 ff.

[1] Börries v. Münchhausen, Meisterballaden, Stuttgart 1923, S. 105.

[2] Agnes Miegel in: »Das Osterwunder«, Geleitwort.

[3] Ausführlich berichtet darüber Inge Meidinger-Geise, Agnes Miegel und Ostpreußen, Würzburg 1955.

laden und die Intensität der sprachlichen Gestaltung sind von hier aus bestimmt. Damit kann Agnes Miegel zwar an die Tradition der deutschen Ballade seit Goethe und der Romantik eng anknüpfen, zugleich aber ihren Schöpfungen die unverwechselbare persönliche Note geben.

In ihrem Balladenschaffen nehmen »Die Frauen von Nidden« eine zentrale Stellung ein. Alle Elemente der Miegelschen Kunst sind in dieser Ballade angelegt. Sie ist historische Ballade wie »Henning Schindekopf« oder »Heinrich von Plauen«, indem ein Geschehen der Vergangenheit dichterisch verlebendigt wird. Sie ist zugleich eine Heimatballade wie sie, indem dieses Geschehen der heimischen Geschichte entstammt und in der Heimatlandschaft gestaltet wird. Ganz konkret wird der Ort des Geschehens angegeben: es ist Nidden, das kleine Fischerdorf an der Haffseite der Kurischen Nehrung, gegenüber von Heydekrug und Schaaken gelegen. Aus Geschichte und Sage dieses Ortes wird der Balladenvorgang genommen: das Dorf ist während der Pestzeit Ostpreußens von einer Düne verschüttet und später wieder aufgedeckt worden. Der Sage nach sollen die sieben Frauen auf dem sog. »Pestkirchhof« begraben liegen. Die charakteristischen Merkmale der Landschaft und das Brauchtum werden beschworen und in die Darstellung des Vorgangs einbezogen: Fischerboote und Wanderdüne, die Elche, die nachts über das Haff schwimmen, Kate und Schober, die Tracht der Frauen, die Pestfahne und die Pestglocke. So wird das allgemeine Thema der Bedrohung des Menschen durch die Elemente ganz eng an diese Stelle der Heimat und das Schicksal ihrer Bewohner gebunden. Die Wahl gerade dieses Stoffes ist auch dadurch charakteristisch für Agnes Miegel, daß er Gelegenheit zur Gestaltung einer Frauenballade gegeben hat. So stehen »Die Frauen von Nidden« in enger Nachbarschaft zu »Griseldis«, »Agnes Bernauerin«, »Die Domina« u. a., indem hier die Frauengestalten ganz in den Mittelpunkt gerückt werden und an ihrem Verhalten weibliche Schicksalsbereitschaft dargestellt wird. Dieses Motiv schafft Beziehungen zu den zahlreichen heroischen Balladen der Dichterin, ebenso zu den naturmagischen, sofern die Schicksalsbereitschaft hier verbunden ist mit einem besonderen Verhältnis zum elementaren Bereich, der schließlich in das Geschehen direkt eingreift.

Doch nicht nur von der Motivik her können »Die Frauen von Nidden« als exemplarisch für das Balladenschaffen der Agnes Miegel gelten, sie sind auch noch in anderer Hinsicht ein Musterbeispiel ihrer Kunst: in der Übereinstimmung von Gehalt und Gestalt, von Bild und Sprache. An diesem Punkt sollte die Interpretation der Ballade ein-

setzen, auch die vor der Klasse. Was nach dem stillen Lesen oder dem Vortrag am unmittelbarsten im Ohr bleibt, ist der Klang dieser knappen, harten, herben Sprache, der es trotzdem nicht an Wärme fehlt. Was vor dem Auge bleibt, ist das einprägsame Schlußbild von der wandernden Düne, die »kommt« und der Bitte der Frauen entspricht, besonders eindringlich durch die lakonische Form der Aussage:

Und die Düne kam und deckte sie zu[4].

Die Unerbittlichkeit und Unaufhaltsamkeit des Naturgeschehens ist in dieser knappen Zeile ebenso enthalten wie das Bergende, Mütterliche des elementaren Bereichs, dem der bedrohte Mensch sich in ursprünglicher Seinsverbundenheit ergibt, um einen letzten Halt in der Verlorenheit zu gewinnen. Sprache und Bild, gehaltliche Aussage und sprachliche Gestaltung kommen zu absoluter Deckung.

Diese am unmittelbaren Eindruck gewonnene Einsicht kann man zum Ausgangspunkt einer Betrachtung der einzelnen Darstellungselemente machen, um möglichst sicher zur gehaltlichen Aussage vorzustoßen. Die thematische Verbindung von grausamer Härte des Daseins mit den mütterlich-bergenden Kräften, die zugleich in ihm liegen, auf die das Schlußbild als gehaltliche Kernzone weist, spiegelt sich in der äußeren Form der Ballade als ein Ineinander von Strenge und Milderung der sprachlichen Gestaltung. Sie hat die vierzeilige Strophenform des Volksliedes, aber Reim, Metrum und Rhythmus haben alle liedhafte Wirkung aus ihr verbannt, sie der Härte der »heldischen Ballade«[5] angenähert, ohne ihr jedoch den gelegentlich weicheren Ton gänzlich zu nehmen. So ist der verbindlichere Kreuzreim mit dem konstanten Wechsel von weiblichen und männlichen Ausgängen aufgegeben; an seine Stelle sind durchgängige Reimpaarverse mit vorwiegend männlichem Ausgang getreten. Der härtere Klang dieser Reimverbindung, der durch gelegentliche Alliterationen noch verstärkt wird (standen . . . Strand, Türe . . . Tod, Tür und Tor, Herd und Hof), und die gleichartige Wirkung der männlichen Versschlüsse, die in den Strophen 1, 5, 6, 9 und 11 durchweg herrschen, wird aber gemildert durch die weiblichen Ausgänge in der zweiten Hälfte der Strophen 2, 3, 4, 7 und 8 und in der ganzen 10. Strophe. Die weiblichen Ausgänge gerade dieser Strophe stehen in wirkungsvollem Gegensatz zu den harten

[4] Zitiert wird nach den »Gesammelten Balladen«, Bd. II der Gesammelten Werke, Düsseldorf 1953, S. 96 f.

[5] Vgl. Wolfgang Kayser, Kleine deutsche Versschule, München 1961, S. 42.

männlichen Versschlüssen in den sie umgebenden Strophen 9 und 11. Der Höhepunkt in der inneren Bewegung in der ergebenen Bitte an das »Mütterchen« findet auf diese Weise Ausdruck in der äußeren Form. Den gleichen Wechsel von Strenge und Milderung kann man beim Metrum beobachten. Es sind vierhebige Verse mit Freiheit zwischen ein- und zweisilbiger Senkung. Die einsilbige Senkung beherrscht den Vers gelegentlich allein, z. B.:

Drei Tage lang, drei Nächte lang . . .,

gibt allen Versen den strengeren Grundcharakter, wird aber immer wieder von zweisilbigen Senkungen durchbrochen, die diese Strenge mildern, z. B.:

Da sprachen die Frauen: »Es hat nicht Not . . .
Kein Tischler lebt, der den Sarg uns schreint . . .

Dadurch erhält auch der Rhythmus, der im wesentlichen dem Metrum folgt, Bewegung in der strengen Bindung.

Auch im Aufbau und im Sprachstil der Ballade kann diese Verbindung beobachtet werden. Auch sie wirken im ganzen streng und straff und erinnern darin an die Knappheit der heldischen Ballade. So wird auf jede Einleitung verzichtet. Was wir über Zeit, Ort, Landschaft, Begebenheit erfahren, wird in die Darstellung eingeschmolzen, die sich im wesentlichen auf zwei große Bilder konzentriert, in deren Mittelpunkt die Frauen stehen: 1. die wartenden Frauen am Strand, 2. der Weg der überlebenden sieben Frauen zur Düne. Dazwischen, wie auch am Ende, wird alles auf den knappsten Bericht reduziert (»Doch die Pest ist des Nachts gekommen / Mit den Elchen über das Haff geschwommen«), und es wird die Beschreibung vom Wüten der Pest im Dorf durch das kurze und eingeschobene Bild von der wimmernden Glocke im Kirchenstuhl sogar umgangen. Dadurch wird Raum gewonnen für die breitere Darstellung der beiden Hauptbilder, in denen die direkte Rede der nur kollektiv sprechenden Menschen (fast wie im Chor der antiken Tragödie!) wieder stärkere Bewegung ermöglicht, vor allem in der zweiten Hälfte der Ballade. Im ersten Teil überwiegt jedoch der knappe, strenge Stil, der der inneren Situation der dargestellten Menschen vollkommen entspricht. Die Sprache wirkt hart, nüchtern. Jedes Wort scheint für sich zu stehen, für sich zu sprechen, seine elementare Bedeutung herauszukehren. So wird z. B. nicht mitgeteilt, ob die Frauen schon lange am Strand stehen und Ausschau halten, aber der durative Charakter des Verbs der ersten Zeile (». . . standen am

Strand«) tritt so eindeutig hervor, daß es darüber keine Zweifel gibt. Ähnlich ausdrucksstark wirken die anderen Verben, so daß auf Umstandsbestimmungen fast ganz verzichtet werden kann, außer bei »nahten« und »flogen« in der ersten Strophe. Auch die Adjektive sind nur sparsam verwendet und wirken dadurch um so stärker. Hart, fast monumental setzen die Strophen ein: »Die Frauen von Nidden standen . . . Die Männer banden . . . Da sprachen die Frauen . . .«. Die direkte Rede vor allem verzichtet hier auf jede Ausschmückung; nur die Düne wird durch ein Adjektiv näher gekennzeichnet. Dieser strenge Stil lockert sich jedoch deutlich in der zweiten Hälfte der Ballade. Die Erschütterung durch die Pest gewinnt Ausdruck in der bewegteren Sprache. Das setzt in Strophe 5 schon ein: drei Adverbien, durch ihre Stellung am Zeilenanfang und -ende noch besonders hervorgehoben, werden plötzlich Sinn- und Ausdrucksträger. Doppelte Adverbien und Adjektive zeichnen dann Haltung und Kleidung der aus dem Dorf schreitenden Frauen. In der langen Rede an die Düne – sie umfaßt mit 16 Zeilen das Kernstück der Ballade – entfaltet sich schließlich ein verhaltenes Pathos, das sich deutlich rhetorischer Formen bedient: wiederholte direkte Anrede mit Steigerung (»Düne . . . weiße Düne . . . Mütterchen«), wechselnde Reihung von Negationen in Strophe 8 (»Kein Tischler . . . Nicht Sohn noch Enkel . . . Kein Pfarrer mehr . . . Nicht Knecht noch Magd . . .«), weitere Doppelstellungen, z. T. in formelhaften Wendungen, die auch schon in den Strophen 6 und 7 erscheinen (»Kate und Haus . . . Schuhe und Strümpfe . . . Tür und Tor . . . Kreuz und Bibel«), die metaphorische Redeweise (die Düne soll in die Stuben »gehen«, sie soll das »verödete Haus« Gottes »erben«, die Frauen »ins Leichentuch« schlagen usw.).

Dieser deutliche Wechsel des Sprachstils ist äußeres Zeichen für den inneren Vorgang, den die Dichterin in ihrer Ballade darstellt. Er vollzieht sich in den Frauen von Nidden, die allein von allen Bewohnern des Fischerdorfs in den Vordergrund geschoben werden. Er entfaltet sich im Wandel ihres Verhaltens zur Düne. Sie ist die elementare Macht, die ihr Dasein bestimmt, die ihr Wesen geprägt hat. Das zeigt schon das Bild, mit dem die Ballade einsetzt. Die Frauen, die hier am Strand stehen und gelassen, obgleich gespannt, nach den Männern ausspähen, hat das harte, bedrohte Leben auf der sandigen Nehrung gestählt, hat ihnen Ruhe, Kraft und Entschlossenheit gegeben. Das zeigt ihre Reaktion auf die Ankunft der Boote und die Schreckensnachricht, die die »schwarzen Wimpel« schon von weitem verkünden. Die Männer sind »in wilder Hast« vor der Pest, dem Tod, geflohen, der »drüben«

auf dem festen Land, auf dem sicheren Boden, umgeht. Die Frauen sind im Gegensatz zu ihnen die Ruhigen, die Wissenden. Sie »schreien« nicht wie jene, sondern »sprechen« ruhig und erinnern angesichts der Bedrohung durch die Pest an die eigene, die tägliche Bedrohung:

»Es hat nicht not, –
Vor unsrer Türe lauert der Tod,
Jeden Tag, den uns Gott gegeben,
Müssen wir ringen um unser Leben,
Die wandernde Düne ist Leides genug,
Gott wird uns verschonen, der uns schlug!« –

Es ist nicht die See, sonst das Element, das die Existenz des Fischers zugleich trägt und bedroht, sondern der Sand, auf dem ihre Häuser stehen und den der Wind zur Düne auftürmt und zum Wandern bringt. Die »wandernde Düne« ist der Tod, der vor der Tür lauert, mit dem sie täglich ums Leben ringen müssen, die Frauen sicherlich mehr als die Männer, die zum Fang aufs Meer hinaus fahren. So deuten die Frauen ihr Leben im Zeichen der drohenden Düne und schöpfen zugleich Hoffnung aus ihrer Deutung: Gott, der sie mit der Düne »geschlagen« hat, wird sie vor der Pest verschonen, dem fremden Tod, der »drüben wütet«.

Diese Hoffnung wird durch den Einbruch der Pest in das Dorf grausam enttäuscht. Die sieben Frauen, die »aus Kate und Haus« schreiten, bleiben aber die in der Not Gefaßten und Entschlossenen, die um die ursprüngliche Bedrohung alles Lebens Wissenden. Das hat sie der tägliche Kampf gelehrt. So wird die Wendung an die Düne und die verhaltene Klage vor ihr verständlich. Das Dorf, das unten verödet liegt, ist der Bereich, um den die Frauen täglich mit ihr gekämpft haben. So geben sie ihn nun der Düne anheim als der einzigen, die noch »Erbe« sein kann, da Sohn und Enkel von einer Macht dahingerafft worden sind, die grausamer war als sie. Zugleich ist das Leben der sieben von der Pest verschonten Mütter sinnlos geworden. Sie denken nicht an Flucht, sondern bleiben der Heimat und ihren Schicksalsmächten treu. Sie erbitten von der Düne den Tod, ihr zu Ehren in die beste Tracht gekleidet. Was einst »Fluch« war, wird so zum »Segen«. Unerbittlich, unaufhaltsam und zugleich gnädig wird der weiße Sand sie und das Dorf bedecken. Die Düne, das »Mütterchen«, wird alles in seinen uralten Schoß zurücknehmen. In diesem Wissen finden die Verlorenen den letzten Halt.

So wird die Düne zum Symbol einer fast heidnisch-mythischen Bindung an Heimat und Erde, die den Menschen selbst dann noch halten kann, wenn er glaubt, Gott habe ihn vergessen. Damit wird in den »Frauen von Nidden« ein Motiv gestaltet, das auch in der Lyrik der Agnes Miegel immer wieder anklingt. Sand, Düne, Dünenstrand sind Bild der Heimat und Symbol der seit Urzeiten in ihr liegenden mütterlich-bergenden Kräfte[6]. So wird z. B. in dem Gedicht »Cranz« die Düne eine »Greisin« genannt, in deren Arm die Dichterin sich bergen kann:

Geborgen wie in einer Greisin Arm
Lag ich am Hang der Düne . . .[7]

Die Düne ist zeitlos, »uralt«, sogar »heilig«. Die Geborgenheit, die sie gewährt, wird mit der verglichen, die das Tier im elementaren Bereich findet:

Ich aber lag geborgen an dem Hang
Der weißen Düne. In den Sand gekrallt
So wie ein Kätzchen liegt im warmen Schoß
Und wohlig blinzelnd und gedankenlos
Spürt ich, sie wacht.
Heilig, vertraut, uralt.

In »Ich« begegnet das gleiche Bild in Verbindung mit der Düne:

. . . fern von der Stadt
im Schoß der waldigen Düne
Lag meine Seele still,
wie das Tier im Dickicht sich birgt[8] . . .

Im Altersgedicht »Mein Bernsteinland und meine Stadt« wird es noch intensiviert, auf die Heimaterde überhaupt ausgedehnt. Das eigene Sein wird mit dem Sein der Heimat so verbunden, wie die Pflanze mit dem Boden verbunden ist, der sie hervorgebracht hat und wieder in sich zurücknimmt:

[6] Vgl. Inge Meidinger-Geise, a. a. O., S. 50 ff.
[7] Gesammelte Gedichte, Düsseldorf 1952, S. 98.
[8] Gesammelte Gedichte, S. 7.

... Geborgener, als meine Toten wohnen,
Lieg ich wie Waldgetier im Wurzelnest
Auf dieser Erde sanfte Brust gepreßt,
Durchströmt von ihrem Hauch, durchpulst von ihrem Sein
Geh ich wie Halm und Samen in sie ein![9]

Die Beziehung dieser Stellen zum Verhalten der sieben Frauen am Ende der Ballade sind offensichtlich. Aus dieser Parallele dürfte hervorgehen, daß eine Betrachtung der »Frauen von Nidden« auch in ein Zentrum der Miegelschen Lebensanschauung vorstoßen kann, die ihrer Kunst das unverwechselbare Gepräge gibt. In dieser Ballade wird eine seltene Übereinstimmung von Stoff, künstlerischer Formung und persönlicher Lebenshaltung sichtbar, die das Geheimnis ihrer Wirkung bildet. So kann hier die Darstellung eines besonderen menschlichen Schicksals aus der Geschichte des Heimatraums zur Selbstdeutung der Dichterin und damit zu einer allgemeinen Deutung menschlichen Daseins werden. Das gilt in dem Sinne, in dem Agnes Miegel in der Schlußstrophe des Gedichts »Ich« ihr Dichten selbst charakterisiert:

Sang ich, mir selber kaum deutbar,
was Schatten und Erde mich lehrten,
Sang ich Liebe und Tod –
sang ich das eigne Geschick.

Friedrich Seel

[9] Ebd.: Mein Bernsteinland und meine Stadt, S. 11.

Börries von Münchhausen

Alte Landsknechte im Himmel

In der vorliegenden Ballade Münchhausens begegnen wir im Gegensatz zu den bisher betrachteten Gedichten einem heiteren Lied. Waren wir sonst angerührt worden vom Grauen und von der Macht des Dämonischen, erschüttert von der Schicksalshaftigkeit und beeindruckt vom geheimnisvollen, unfaßbaren Walten der Mächte im Menschen und außer ihm, so finden wir in diesem Lied noch eine andere Seite der Ballade. Sie spricht den heiteren Teil unseres menschlichen Seins an. Wie aber der Humor nicht nur das Lächeln auslöst, sondern uns zugleich mit Kräften des menschlichen Innern bekannt macht, so scheint auch diese komische Situation und Handlung auf ein Weiteres zu weisen.

Da dem Kunstwerk keine »Gebrauchsanleitung« beigelegt wird, hat es der kritische Leser oder Hörer nicht ganz leicht, sich in dieser Ballade zurechtzufinden, will er sich nicht begnügen mit der manchmal schon beim ersten Lesen vermittelten, allgemein menschlichen Einsicht: was der Mensch Zeit seines Lebens getan hat, prägt ihn selbst für die Ewigkeit. Gewiß steht diese Erfahrung der »déformation professionelle« – wie man es auch nennen könnte – hinter der Ballade, es ist aber doch fraglich, ob sie mit dieser Erkenntnis erschöpft ist.

Börries von Münchhausen stellt in seiner Ausgabe letzter Hand »Alte Landsknechte im Himmel« in den Zusammenhang der »Feldlagerlieder aus dem Dreißigjährigen Krieg«[1]. Damit unterstreicht der Dichter, daß er diese Ballade in dieser Zeit sehen will und daß es nicht seine Meinung trifft, wenn man allgemein von einer Verherrlichung des Kampfes und der Schlacht sprechen würde. Das Leben und die Lebensumstände des Landsknechts aus dem großen deutschen Religionskrieg, der sich zu einem Völkerkrieg der europäischen Nationen ausweitet, erstehen in diesen Liedern. Der Waffendienst, das Postenstehen, der Kampf, die Verwundung und das Sterben. Kriegsschauplätze werden genannt und die Not der Bevölkerung wird geschildert; manche Heer-

[1] Börries von Münchhausen, Das dichterische Werk in zwei Bänden, Band I, Das Balladenbuch, Ausgabe letzter Hand, Stuttgart 1950, S. 132–142. Zu beachten sind auch bei der Balladenbetrachtung Robert Ulshöfer, Die Ballade in der Schule, in: Der Deutschunterricht, Stuttgart 1956, Heft 4. Robert Ulshöfer, Methodik des Deutschunterrichts, 2. Teil Stuttgart o. J., 4. Auflage, 6. Kapitel: Die Ballade, S. 162–177.

führer treten auf, und die Kaiserlichen stehen gegen die Protestanten und ihre Verbündeten. Immer wieder erscheinen Züge, die gerade für diesen generationslangen Krieg bezeichnend sind. Der Soldat, der Jahrzehnte im Krieg lebt, der jahrelang im Biwak kampierte und die Feldschlacht als das große Abenteuer ansah, das über Glück und Unglück, über Beute und den Verlust allen Gutes, ja des Lebens entschied, kann sich im Frieden kaum zurechtfinden. Insofern ist der »Obrist«, der nach dem Friedensschluß in seine Heimat zieht und dem alle Verhältnisse ungewohnt erscheinen, ein treffendes Bild für diesen auf der militärischen Leiter arrivierten Landsknecht, dem der Krieg das Element seines Lebens geworden ist[2]. Von diesen häufig derben, meist an eine konkrete Situation gebundenen Balladen werden die »Alte Landsknechte im Himmel« abgehoben.

Stofflich steht dieses Lied nahe bei den genannten: alte Landsknechte sitzen an einem Kaminfeuer. Vom Fluchen, Würfelspiel, Trinken und Frundsberger Drill wird gesprochen. Kriegsmusik der Trommeln und Trompeten ertönt, Fahnen flattern, Dörfer brennen: die Landsknechtswelt reicht bis in den Himmel der frommen Seelen hinauf. Auffällig ist an dieser Art der Schilderung weniger, daß sie nicht orientiert ist an Raum und Zeit oder Umständen, wie die meisten Balladen, die Stoffe des Dreißigjährigen Krieges behandeln, sondern daß die Landsknechte im »Himmel« sind, einem Himmel, der mit ganz bestimmten Charakteristiken ausgestattet ist. Seine Bewohner sind Heilige, Propheten, Märtyrer und Einsiedler; Englein reichen Tauschälchen, und die seligen Seelen singen Halleluja. Schließlich erscheint Sankt Peter als Himmelspförtner. Wichtig ist hier – und damit entkräftet man die Meinung, Münchhausens Absicht ziele auf eine Verspottung der christlichen Religion – daß nur eine landläufige Vorstellung des Himmels wachgerufen wird. Das Wesen des Himmels als dem Ort der Gottesschau bleibt völlig außer acht. Es wird also zu fragen sein, warum diese stoffliche Diskrepanz vorhanden ist und in welcher Weise Münchhausen sie zu nutzen versteht.

Damit wird die Frage der Deutung dringlich, die sich legitim dem Kunstwerk nur nähern kann, wenn sie vom Gefügecharakter des Werkes ausgeht. Beginnen kann man mit der Interpretation bei einem beliebigen Strukturelement. Wenn die Deutung gültig ist, so muß jede Teiluntersuchung zum gleichen Ergebnis führen. Man wird also die ein Gedicht konstituierenden Elemente, den äußeren Aufbau (Metrum,

[2] Das Balladenbuch, S. 119–121, »Alter Obrist«.

Reim, Strophe), Rhythmus, Klang, die Bedeutung der Aussage und schließlich die Sprache in ihrem funktionalen Zusammenhang befragen. Wenig sinnvoll erscheint es, wenn alle Elemente genau untersucht werden, da nicht alle gleich ergiebig sind.

Im äußeren Aufbau fällt schon im Schriftbild die ungleiche Länge der Strophen auf[3]. Diese im ersten Augenblick willkürlich erscheinende Zeilenzahl der Strophen stellt sich beim näheren Betrachten – trotz aller Freiheit, die den Grundton ausmacht – als gegliedert heraus: die ersten vier Strophen werden von den letzten vier abgesetzt. Während bei jenen fast eine Regelmäßigkeit herrscht, fallen diese aus einem Gleichmaß heraus: die sechste Strophe durch ihre Überlänge, die fünfte und siebte durch ihre Kürze, die achte durch ihre ungerade Zeilenzahl. Dennoch wird in dieser großzügigen Strophenfüllung ein Gesetz sichtbar. Die am stärksten hervortretende sechste Strophe wird durch die beiden kurzen eingerahmt und damit besonders in den Blickpunkt gerückt. Unsere Beobachtung muß mit der Betrachtung der anderen Strukturelemente zusammengesehen werden, und wir müssen uns jeweils an diese Ergebnisse erinnern. An sich betrachtet ist diese Feststellung der Strophenlänge unwichtig, sie hat nur formalen Wert. – Eine weitere kleine, aber doch recht aufschlußreiche Beobachtung ist folgende. Die Zweiteilung der Ballade wird noch durch die Tatsache unterstützt, daß die Strophen eins bis vier 26 Zeilen, die Strophen fünf bis acht 27 Zeilen umfassen. Bei aller Freiheit ist doch ein recht bewußter Formwille am Werk. Der Gegensatz, der sich im Stofflichen zeigt, dürfte sich auch hier im äußeren Aufbau auswirken.

Entsprechend ist der freigefüllte Knittelvers ohne jede Formstrenge: bieder, volkstümlich, holpernd, für jede Unregelmäßigkeit empfänglich, kommt er daher, in seine gleichbleibenden vier Hebungen ständig wechselnde Senkungen einschiebend, so daß das Versschema jeder Zeile wechselt. Diese Unausgewogenheit im Metrum des Verses ist nicht zufällig, sondern als Ausdruck einer Unausgeglichenheit »des Helden« der Ballade zu werten. Sie entspricht, wie wir unten zu zeigen versuchen, der Lage der Landsknechte, die im Himmel keine Seligkeit finden können[4].

[3] Erste Strophe 6 Zeilen, 2. Str. 6 Zeilen, 3. Str. 8 Zeilen, 4. Str. 6 Zeilen, 5. Str. 4 Zeilen, 6. Str. 10 Zeilen, 7. Str. 4 Zeilen, 8. Str. 9 Zeilen.

[4] Meist sind ein oder zwei Senkungen verwendet. In Zeile 46 wird zur Unterstreichung des »wehmütig« eine Senkung unterschlagen: noch ein letzter wehmütiger Blick. (∪ ∪ ∪ – ∪ ∪ –). In den Zeilen 18, 23, 24, 32, 47 werden dreisilbige Senkungen verwendet, die ebenfalls hervorhebenden Charakter haben.

Der gebräuchlichste Reim des Knittelverses ist der Paarreim, der auch hier fast durchgängig verwendet wird. Nur an drei Stellen steht ein Kreuzreim[5], wodurch die vierte Strophe (= Beginn des zweiten Teils) in sehr kunstvoller Weise noch in einen anderen Bezug gestellt wird, indem sie auf den Schluß der achten Strophe verweist und dadurch eine Rundung des zweiten Teils erzielt, zumal die Reime und die Verse fast völlig gleichlautend sind. Durch diesen mehrfachen Rahmen wird ein überzeugender Abschluß des Liedes erzielt. Die Kreuzreimzeilen in der zweiten Strophe dagegen unterstreichen lediglich die Gegensätzlichkeit zwischen Landsknechtssitten und verniedlichender Himmelsvorstellung, wobei diese Stelle kontrastiert gegen die beiden anderen, die auf das Kalbsfell als Zeichen des Landsknechts weisen. Außer diesen drei Stellen finden wir keine weitgespannten rhythmischen Einheiten, da Spannung und Auflösung sich innerhalb von zwei aufeinanderfolgenden Zeilen ergeben, die Einfachheit des Knittelverses damit unterstreichend.

Wenn wir das Lied laut lesen, werden wir vor allem auch aufmerksam auf den Klang. Der Stabreim, der im modernen Vers keine Bedeutung mehr im Betonungsgefüge, sondern nur noch als Klangcharakter hat, wird häufig und sehr bewußt[6] verwendet und dient meist der Versinnlichung der Landsknechtswelt, indem Klänge und Laute der Wirklichkeit nachgeahmt werden. In »Tod und Teufel« und »Kind und Kegel« bleibt Münchhausen in volkstümlichen Wendungen, während er mit der Verwendung des »um« in »Gebrumm . . . Summen . . . um«, das dann völlig in die Klangmalerei übergeht (»Terum tum tum . . .«) ganz ins Klanghafte vorstößt. Die sechste Strophe wird hierbei erneut herausgehoben, da in ihr durch die Bedeutung der Worte und ihrer Klangmerkmale die dem Landsknecht zugeordnete Welt, die Feldschlacht, sinnlich greifbar wird, unterstrichen auch durch das sehr bewußte Spiel mit denselben Zeilenanfängen.

Es muß nun noch ausführlich das Bedeutungsgefüge betrachtet werden, wobei ständig die bisherigen Ergebnisse im Auge bleiben sollen. Überblickend können wir sogleich feststellen, daß das Gedicht in

Die Zeile 51 fällt als einzige mit ihren 2 Hebungen (∪ ∪ ⌣ ∪ ∪ ⌣) aus diesem Knittelversschema heraus und betont damit die später zu betrachtende Aussage stark.

[5] Die Zeilen 9–12, 27–30 und 49–53.

[6] Vgl. auch Münchhausens Bemerkung in den »Leitsätzen« seines Buches »Meisterballaden« (Stuttgart und Berlin 1923): die »Sprachbehandlung der Ballade ist schmuckhaft und bewußt, die des lyrischen Gedichts natürlich und ungesucht.«

zwei Teile gegliedert ist. In den Strophen eins bis vier wird uns eine allgemeine Situation geschildert, die durch eine bezeichnende Episode in den Strophen fünf bis acht vertieft wird. Die erste Strophe beginnt damit, daß sie Landsknechte schildert, die sich im Himmel befinden. Sie sitzen abseits von den anderen Himmelsbewohnern am Feuer eines Kamins. Durch diese Charakterisierung stehen sie in einem gewissen Gegensatz zu den »Heiligen« usw., den Menschen, die schon auf der Erde den Himmel erstrebten.

Es entlockt uns ein Lächeln, wenn dann in der zweiten Strophe die Landsknechte mit ihren irdischen Gewohnheiten geschildert werden, Gepflogenheiten, die sie noch nicht abgelegt haben und die nicht in den Himmel passen. In der folgenden Strophe erfahren wir nichts Neues. Sie steigert lediglich das schon in der zweiten Vorhandene. Aus dem Willen zum Fluchen wird der Gesang des Hallelujas. Das derbe Gebaren der Landsknechte steht in witzigem Gegensatz zur verharmlosten Atmosphäre des Himmels, aber gerade der Ausgleich schafft echten Humor. Schließlich erfahren wir, nun direkt ausgesagt, was der Leser von Anfang an vermutete: der eigentliche Ort für die Landsknechte, wo sich auch die meisten befinden, ist die Hölle. Nur wenige scheinen aus Versehen in den Himmel geraten zu sein. Mit dieser Aussage wird ein erster Vorgang zum Abschluß gebracht. Der zweite Teil beginnt mit dem Motiv der Landsknechtstrommel, deren »Gebrumm« den Aufmarsch eines Heeres auf der Erde zur Feldschlacht begleitet.

Aus dem Hören wird in der sechsten Strophe, jenem Teil, der durch einige Strukturelemente hervorgehoben worden war, ein verzücktes Lauschen. Jetzt scheint der Himmel wirklich auch für die Landsknechte der Ort der Seligkeit zu werden. Aber diese »himmlische« Seligkeit holen sie sich von der Erde, da sie beim Lärm der Schlacht (donnern, schüttern, dröhnen, rasseln, blasen) sich glücklich fühlen. Zum Hören kommt das Sehen: das Wandern der Vertriebenen über das Land, die flackernden Fahnen, die brennenden Dörfer, deren Rauch bis zu ihnen weht.

Die nächste Strophe faßt das Ereignis der sechsten steigernd zusammen. Das irdische Geschehen ergreift alle Sinne der Landsknechte, die gebannt spähen, wie sich »das Glück der Feldschlacht wende«. Es kommt dem Dichter offenbar darauf an, die Feldschlacht als die Seligkeit der Soldaten herauszustellen. Diesen Höhepunkt der Ballade hebt er durch formale Elemente hervor. (Strophenlänge, Rahmung, Reim, Stabreim, Lautmalerei und Versanfänge).

In der achten Strophe wird die »Landsknechtsseligkeit« aufgehoben, als Petrus die Soldaten wieder in die himmlischen Zustände einordnet.

Sie sitzen wieder am Kaminfeuer zusammen. Dieses Motiv der Eingangsstrophe bindet die zweiteilige Ballade zu einer Einheit zusammen. Der gleichzeitige Rückweis auf die fünfte Strophe durch das Trommelmotiv unterstreicht die paradoxe Seligkeit der Landsknechte, deren Glück in der Feldschlacht liegt. Zugleich aber ist dieses Idyll der Kampfesseligkeit zerstört worden und ist nun einer Erkenntnis gewichen, die alle tief beeindruckt.

Wir haben bei unseren bisherigen Betrachtungen mit Absicht das Paradoxon dieser Seligkeit nur kurz gestreift und wollen uns nun näher damit beschäftigen, indem wir zunächst auf die über das ganze Lied verstreuten Gegensätze zugehen. An vielen Stellen wird unser Lächeln wachgerufen durch das launenhafte Spiel von aufeinanderstoßenden Widersprüchen.

Schon der Titel setzt uns in Erstaunen: »Alte Landsknechte im Himmel«. Nach der landläufigen Vorstellung paßt diese Art von Menschen keineswegs in den Himmel. Die feststellende Art der Überschrift läßt uns diese Unwahrscheinlichkeit dennoch beinahe ernst hinnehmen, wobei allerdings schon die Erwartung mitschwingt, daß hier etwas nicht stimmt.

Schon in der ersten Strophe tritt der vermutete Gegensatz zu Tage. Daß der Himmel Kaminecken hat für alte Soldaten, die von den Plätzen der Heiligen abgesondert sind, ist theologisch und auch in einer landläufigen Vorstellung so unmöglich, daß jeder Ernst sich auflöst und die Komik der Situation erscheint. Und dann zeigen sich diese himmlischen Landsknechte als waschechte irdische, die würfeln und Branntwein saufen wollen. Wenn »Knöchel« und »Flasche« durch »ein Schälchen Tau« ersetzt werden, so wird hier wieder eine komische Lage geschaffen, die diesmal nicht nur aus dem Gegensatz der Objekte erwächst, sondern auch durch deren Darbietung. »Englein« und »Schälchen«, zwei Diminutiva, stehen den rauhen Gepflogenheiten der Soldaten gegenüber. Die Unangemessenheit ist größer geworden. Und dann steht dieser kräftige Fluch aus dem »Maul« des Landsknechts in wörtlicher Rede, betont durch Alliteration und den Klangcharakter der Worte, wird in den Hauch des »Halleluja« umgewandelt, und der rauhe Landsknecht wird von solchem Wunder gar »benommen«. Hier wird die stärkste Kontrastierung erreicht durch die direkte Rede und ihre Umkehrung. Die Unwahrscheinlichkeit in der Schilderung läßt den Humor entstehen, der sich jedes satirischen Elements enthält. Es liegt vielmehr etwas menschlich Rührendes darin, den fluchenden Krieger zuletzt so verlegen zu sehen, daß er »ein weniges auf die Seite rückt«.

Ist die »Seligkeit« dieser alten Soldaten damit längst fragwürdig geworden, so weist das dreimalige Nennen[7], unterstrichen durch das zweimalige »ja«, auf eine Betonung dieses Sachverhaltes, der schließlich in der Aussage seine schärfste innere Widersprüchlichkeit erreicht: die vierte Strophe, die den ersten Teil der Ballade abschließt, sagt direkt, daß der eigentliche Ort der alten Landsknechte, ihrer Führer, ja sogar ihrer »Feldkaplane« die Hölle ist[8]. Dieses bisher verfolgte antithetische Spiel in Bildern wird auch in der Konstruktion der Lage verwendet, wenn dem »droben« des Himmels das »drunten« der Hölle entspricht.

Wir haben erkennen können, daß die verschiedenen bildhaften Entgegensetzungen durch die besondere Behandlung zu einem Mittel der Komik wurden. Der Dichter korrigiert die Wirklichkeit nicht durch eine Erschütterung, wie wir es bei anderen Balladen erleben konnten, sondern indem er die Relativität der Werte aufzeigt: für den Landsknecht sind Fluchen, Saufen und Würfeln angemessener und seinen Bedürfnissen entsprechender als Getränke des Himmels schlürfen und Lobgesänge verrichten.

Es bleibt uns noch zu fragen, in welcher Weise das Komisch-Launenhafte weiterhin wirksam wird. Die zweite Hälfte des Gedichts verdeutlicht uns in einer komischen Episode, wie alle Sehnsucht der Landsknechte im Himmel auf die »sündige Erde« gerichtet ist. Sie »lauschen . . . verzückt . . . herunter zur Erde«. Damit sind wir in der Mitte der Ballade, die die himmlische Seligkeit auf die Erde verlegt. Die übliche Vorstellung des Himmels als dem Ort höchster Seligkeit wird hierdurch genau umgewendet. Während sonst der Mensch der Erde vom Himmel die ewige Seligkeit erhofft, wird sie von »den seligen Seelen« der alten Landsknechte auf der Erde gesehen. Die Erde klopft gleichsam an den Himmel und meldet ihre Ansprüche an. Hiermit legitimieren sich die komischen Formen als Ausdruck einer Schwanksituation, wenn die Glückseligkeit nicht mehr am Ort der Seligen, im Himmel, zu finden ist, sondern auf der Erde. Himmel und Seligkeit werden in dieser

[7] Die Zeilen 6, 12 (sogar im Stabreim) und 21.

[8] Von hier aus wird das merkwürdig anmutende Motiv der ersten Strophe verständlich, daß nämlich die Landsknechte im Himmel »sitzen an eines Kamines Flammen«. Es deutet vor auf die »höllischen Flammen« und klammert so die Strophen 1–4 erneut zusammen. Diese Stelle von den »höllischen Flammen«, in denen »alle Brüder vom Schwert . . . brennen« verbindet aber auch die beiden Teile der Ballade und deutet auf das »Handwerk« der Landsknechte hin: sie tragen den Krieg in das Land, sie vernichten die Städte, sie treiben die Bewohner zur Flucht, sie »brennen die Dörfer« ab. Durch das Wort »brennen« wird die Ursache angegeben, warum sie in die Hölle gehören.

unerwarteten Umwendung in einen schwankhaften Bereich gezogen, da ja die Erde das Glück bietet. Eine typische Schwankfigur ist ergriffen, wenn von dem Standpunkt der Soldaten aus die Not der Feldschlacht das Glück bedeutet, gegen das der Friede und die Seligkeit des Himmels schal sind. Der eigentliche Himmel der Landsknechte, die während ihres Lebens im Kampf gestanden haben, ist die Feldschlacht, das »Lied ihres Lebens«[9]. Die Ballade ist als Schwank zu sehen, der dadurch hergestellt wird, daß die allgemeine Erwartung von der Seligkeit unversehens in das Gegenteil verkehrt wird[10].

Bei der Betrachtung des Humors, der in eine schwankhafte Zuspitzung einmündet, haben wir uns wesentlich an Vorstellungsinhalte gehalten und fragen nun, inwiefern dieser Schwank zugleich eine Ballade sein kann. Münchhausen selbst nennt in den Leitsätzen, die er seinem Buch »Meisterballaden« voranstellt »das kurze erzählende Gedicht Ballade« und meint weiter sehr allgemein, daß ihr Wesen »in der bestimmten Behandlung einer Handlung« liege. Nach dieser noch sehr unscharfen Umschreibung handelt es sich um eine balladeske Form. Die eigentliche Bedingung für die Ballade nach Münchhausen liegt in folgendem: »Die Handlung der besten Balladen zeigt zwei Vorgänge, von denen der untere Vorgang immer sinnlich-wirklich, der obere Vorgang (der sich bisweilen nur in der Seele des Lesers abspielt) derjenige Bestandteil ist, welcher der Ballade ihren seelischen Feingehalt gibt. Oberer und unterer Vorgang sind meist durch das sinnlich wahrnehmbare Teilchen verknüpft, das häufig zum Titel der Ballade wird.« Auch diese Forderung an die Handlung scheint in der vorliegenden Ballade erfüllt zu sein, allerdings in einem besonderen Sinn, wie es die schwankhafte Umwendung der Vorstellungen mit sich bringt. Der »untere Vorgang«, der »sinnlich-wirklich« ist, kann nur die Feldschlacht sein, in die der Himmel, der »obere Vorgang« eingreift, da er durch den Tod die Landsknechte ihrem Bereich entzogen hat, in dem sie glücklich waren. Nicht

[9] Deshalb auch die Hervorhebung der Aussage »das Lied ihres Lebens« durch die nur mit zwei Hebungen ausgestattete folgende Zeile (51), die dieses Lied sinnlich durch das Trommelmotiv ausdrückt.

[10] Es wäre durchaus sinnvoll, die Eigentümlichkeit der Münchhausenschen Schwanksituation dadurch noch zu erhellen, daß man sie neben den Versschwank von Hans Sachs mit demselben literarischen Motiv stellt. Dann würde sich zeigen, wie dort die Schwanksituation bezogen ist auf ein Ethos, das sich dieser Erzählfigur bedient (Vgl. hierzu Paul Böckmann, Formgeschichte der deutschen Dichtung, 1. Band, Von der Sinnbildsprache zur Ausdruckssprache, Hamburg 1949, S. 275–289). Wir müssen uns begnügen mit dieser sehr allgemeinen Feststellung, da uns der Text von Hans Sachs nicht vorgelegen hat.

die alles umstürzende Grenzsituation des Leidens, des Sterbens und des Todes ist im Blick (ein Vorwurf, den Münchhausen bei einigen Balladen benutzt hat), sondern eine andere, ebenfalls das Glück des Landsknechts »bedrohende« Macht. Der Soldat, der jahrelang in den Wechselfällen des Krieges gelebt hat, zu dessen Existenz die ständige Unsicherheit gehört und der so sehr diese Art des Lebens gewohnt ist, daß er nur glücklich sein kann in der endlichen Gegenwart, dieser Soldat kann die zeitlose Geborgenheit des Himmels nicht als Glück empfinden.

Wie in anderen Balladen gehört der »Held«, wenn man für die Landsknechte diesen Ausdruck verwenden darf, dem »unteren« und »oberen« Vorgang, dem hintergründigen und vordergründigen Geschehen an, insofern als er nach den Schrecken und Leiden der Feldschlacht, die für ihn das Glück darstellt, in die Seligkeit des Himmels eingeht, der für ihn ein Ort unerträglicher Langweile ist, eine Tatsache, die wir bei der Betrachtung der Komik bereits gewürdigt haben. Ihre Beweiskraft erhielt die Episode, die die Feldschlacht als den Ort der Glückseligkeit verdeutlichte, erst durch die breit angelegte Himmelsschilderung im ersten Teil. Ohne diese vorausgegangene Vorbereitung wäre die Feststellung im zweiten Teil fragwürdig geblieben und als thesenhafte Behauptung erschienen. Durch die Umsetzung des Gedankens in eine überzeugende Bilderwelt im ersten Teil wird diese Gefahr vermieden und folgende Erkenntnis heraufgeführt: was ein Mensch lebenslang getan hat, hat ihn so sehr geprägt, daß er nie mehr davon loskommt. Darüber hinaus ist aber bei allem launigen Spiel eine Beunruhigung über »die Seligkeit«, über »das Glück« entstanden. Nicht das macht die Seligkeit des Menschen aus, was »man« als höchstes Glück sich vorstellt, was »objektiv« als Glückseligkeit gilt oder was nach der herrschenden Anschauung als höchst glücklicher Zustand aufgefaßt wird. Vielmehr ist die Seligkeit abhängig von dem, was der Mensch auf Grund seiner Lebensumstände als Glück ansieht und erleben kann. Der Mensch erfährt höchstes Glück entsprechend seinem irdischen Denken, Sprechen und Handeln. Jeder Mensch, so können wir zusammenfassen und sehr einfach formulieren, hat einen anderen Himmel.

Erst nach dieser ausgesprochenen Erkenntnis sind wir fähig, die ganze Tiefe des Münchhausenschen Humors auszuloten, der in einer schwankhaft pointierten Ballade unsere Seele anrührt. Wir erkennen schlagartig die Unzulänglichkeit des fremden und des eigenen Lebens, wir durchschauen die eigene menschliche Gebrochenheit, indem sie uns am Objekt der Landsknechte vorgeführt wird. Unsere menschliche Welt steht selbst dort, wo sie über sich hinausgeht und das Unendliche und

Ewige erreicht, in den Fangarmen unserer Erlebnisfähigkeit, insofern als wir auch über die Grenzen hinaus von unserem bisherigen irdischen Leben und seinen Umständen geprägt sind. Das ist hart an der Grenze der Tragik, da einerseits das Menschsein nur Erfüllung findet im vollen Einsatz für eine Sache und andererseits eben dieser Einsatz uns zum Verhängnis wird, weil wir dadurch so eindeutig geprägt werden, daß die Glückseligkeit für den einzelnen nur in einer ganz bestimmten Form erlangt werden kann und alle anderen Möglichkeiten nicht als höchstes Glück empfunden werden können. Die ganze milde Tiefe des Humors wird dann erreicht, wenn wir diese tragische Erkenntnis als selbstverständlich zu unserem Sinn gehörig akzeptieren.

Zum Schluß muß noch eine kleine methodische Bemerkung gemacht werden. Im Unterricht muß man keinesfalls dem hier eingeschlagenen Weg folgen. Man kann als Einstiegspunkte auffallende Erscheinungen herausgreifen, auf die man die jungen Menschen im orientierenden und lösenden Gespräch nach dem ersten Vortrag leicht führen kann. Als solche Ausgangspunkte eignen sich zum Beispiel die Zweiteilung der Ballade, die doppelte Rahmenklammer von Strophe eins und fünf zur Schlußstrophe, die Heraushebung der Feldschlacht (durch rahmende Kurzstrophen, durch Versanfang, Alliteration und Klangmalerei), die Kreuzreimverteilung, die Motivverschränkung, Gegensätzlichkeiten, die die Komik aufbauen usw. Von dem jeweiligen Strukturelement aus muß eine Beziehung zu einer weiteren Aufbauschicht gefunden und in der Zusammenschau zum Gehalt vorgestoßen werden. Auf jeden Fall muß das Sprachkunstwerk als Ganzheit von Gehalt und Gestalt erscheinen. Dabei dürfen nicht alle Strukturelemente gleich ausführlich betrachtet werden. Das würde mit Sicherheit zur Langeweile führen.

Dem Vorwurf, daß die Interpretation zu hoch angesetzt sei, ist leicht zu begegnen. Wenn auch nicht jeder Lehrer jeder Untertertia den ganzen »seelischen Feingehalt« vermitteln soll, da nicht immer Lehrer und Klasse und Umstände gleich geeignet sind, so wird man doch häufig nahe an ihn herankommen. Viele Buben und Mädchen von vierzehn, fünfzehn Jahren haben schon die Erfahrung gemacht, daß der Schuster zuerst die Schuhe, ein Schneider fachmännisch den Anzug und ein Zahnarzt das Gebiß eines neuen Bekannten begutachten. Und daß ein Bauer im Frack bei einer Veranstaltung der hohen Gesellschaft sich nicht wohlfühlen wird, kann sich jeder denken. Wenn die Kinder solches wissen, ist es dann schwer, zum Gehalt der Ballade zu gelangen? Auch den Humor in seiner Tiefenlotung wird man nicht ganz erkennbar machen können. Es ist auch für die Altersstufe keineswegs nötig.

Dennoch ist die Verständnismöglichkeit auch eines sehr jungen Menschen nicht so sehr eng. Er wird die Komik, die aus den Gegensätzlichkeiten erwächst, sofort sehen. Daß wir nicht »aus unserer Haut« können und daß jeder seinen »eigenen Himmel« hat, kann auch er schon erlebt haben. Die Ballade läßt es ihn erkennen, so daß aus dem Erleben später rückblickend ein Erfahren werden könnte.

Wilhelm Josef Hachgenei

67556

PT
1185
.B7

67556

PT
1185
.B7

Bräutigam, Kurt, ed.

Die deutsche Ballade.

U

DATE	ISSUED TO
APR 2 3 1969	Randy Hirschbeck 72
OCT 5 '77	Paul Kress 878
MAR 13 1979	Mike Anderson

KLINCK MEMORIAL LIBRARY
Concordia Teachers College
River Forest, Illinois

PRINTED IN U. S. A.

Bestell-Nr. 6376